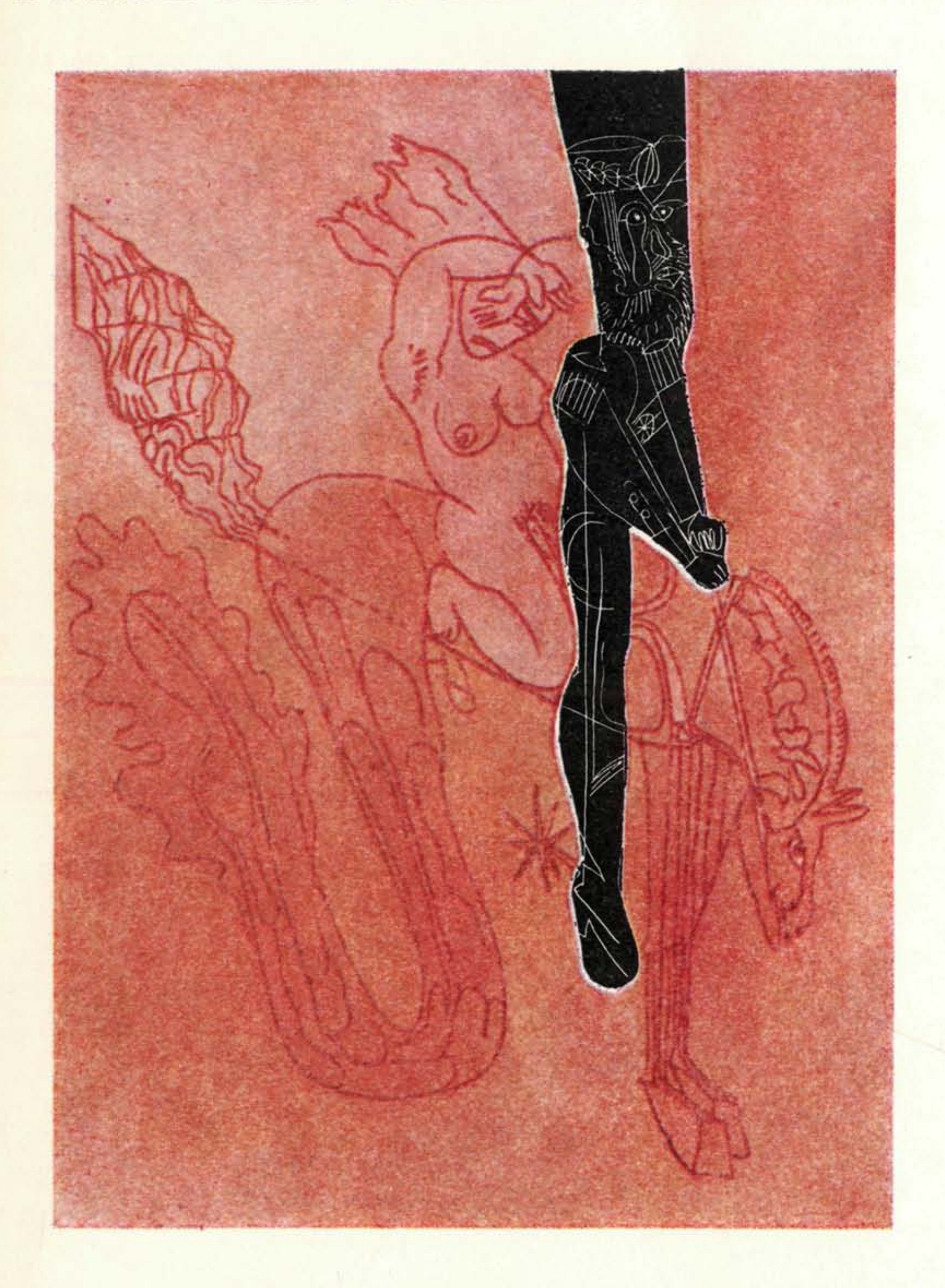
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID 389

NOVIEMBRE 1982

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

ISSN: 0011 - 250 X

389

DIRECCION, ADMINISTRACION

Y SECRETARIA:

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 389 (NOVIEMBRE DE 1982)

Páginas

HOMENAJE A JOSE CADALSO (1782-1982)

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica

Dibujo de cubierta: *Justo Barboza.*

Siguiente

HOMENAJE A JOSE CADALSO

(1782 - 1982)

IDEAS POLITICAS Y RELIGIOSAS DE CADALSO

Según sus *Memorias,* Cadalso llegó a convencer a su padre de que quería ser jesuita. Este último, por su parte, le destinaba a una carrera en los ministerios. Aunque no se hizo covachuelista ni se incorporó a la Compañía de Jesús, su educación le preparó para cualquiera de estas dos vocaciones: la Iglesia o el Gobierno. En lo que fueron con el tiempo sus ideas políticas y religiosas tenía que quedar algún rastro de su formación.

Empezó su educación religiosa dentro de la familia. Más de un clérigo había en el círculo familiar de Cadalso y su instrucción estuvo al cuidado de su tío materno, el padre Mateo Vázquez (1). Este era un distinguido jesuita que había hecho sus primeros votos en el Colegio de San Luis, de Sevilla, en 1710, antes de pasar al Colegio de Cádiz, donde era «presbítero profeso de cuatro votos» en 1744 y rector en mayo de 1752. Llegó el padre Vázquez a ser provincial de Andalucía más adelante, aunque hubo de retirarse en noviembre de 1757 por enfermedad y debe de haber muerto poco después. Como rector del colegio de Cádiz, tuvo a su cargo la aprobación y control de los maestros de escuela de la ciudad. Controló también los primeros pasos de la vida académica de Cadalso, encauzándole hacia los colegios jesuíticos de más renombre.

Sin duda este tío y otros jesuitas en París y en Madrid le infundieron a Cadalso la fe católica y el temor de Dios con su sistema de devoción, sus ejercicios espirituales (2), y su enseñanza de la historia eclesiástica y la Biblia. Cadalso, en manos de buenos profesores

---

(1) Se dejó de poner por descuido una nota biográfica acerca del padre Mateo Vázquez en la edición de los *Escritos autobiográficos y epistolario* (Londres, 1979) que hicimos Nicole Harrison y yo. Las fuentes de los detalles que se dan aquí son Backer y Sommervögel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus* (Bruselas-París, 1898), VIII, p. 519, y el Archivo de Protocolos de Cádiz, Mathias Rodríguez, 1744, ff. 1-2 y 46 y siguientes.

(2) Cadalso se refiere a los ejercicios espirituales de un amigo en una de sus cartas, y emplea el término «composición de lugar», que se asocia con los ejercicios jesuíticos. Véanse *Escritos autobiográficos y epistolario* (Londres, 1979), pp. 26 y 41; y Russel P. Sebold: *Colonel Don José Cadalso* (Nueva York, 1971), p. 112. En las notas que siguen nos referimos al tomo de *Escritos autobiográficos* con la sigla *EAYE.*

de la Compañía, adquirió también su gusto por las ciencias y las letras, la literatura clásica y la lengua latina; quizá, además, su ambición social. Pero esto no impide que haya reaccionado contra su fe después, como lo hicieron tantos alumnos sensibles de los jesuitas: Voltaire en el siglo XVIII, y en nuestra época Ramón Pérez de Ayala, James Joyce, Gabriel Miró y Rafael Alberti. Está claro que Cadalso reaccionó también contra su formación social y política. Su padre le había impulsado hacia las altas jerarquías de la sociedad española, matriculándole en el Real Seminario de Nobles de Madrid y dejándole pingües rentas. Cadalso siguió luchando por hacerse un hueco en las altas esferas en los años sesenta, ingresando como caballero en la Orden de Santiago, y fomentando sus amistades con personas influyentes. En los años setenta hasta pensó en pretender una encomienda en uno de los momentos más triunfalistas de su carrera (3), pero ésta no fue la tónica de su vida por entonces. Ya en 1773 le hacían bostezar los libros de genealogía y blasón, y después de los reveses que derrocaron sus ambiciones en 1768, estaba más dispuesto a criticar a los de arriba que a granjearse sus favores. Quizá obedezcan estos cambios de ideas a la psicología normal del hijo de un padre autoritario, que empieza con el propósito de hacerse aceptar, acatando a la autoridad, pero luego se vuelve rebelde y revoltoso ante la sociedad, la religión y la política. No cabe duda, sin embargo, que la formación política de Cadalso fue tan sólida como su preparación religiosa. Según uno de sus poemas, fue «criado en facultades serias» y estudió el «público derecho» durante sus viajes por Europa, lo mismo que «la ciencia de estado y los arcanos / del interés de varios soberanos» (4). Sus cartas y publicaciones le revelan asiduo lector de los teóricos más avanzados en este campo: Montesquieu y Vattel.

Al examinar el desarrollo de las ideas de Cadalso sobre la religión y la política es preciso sopesar varios factores problemáticos. La dificultad de la tarea se debe, por una parte, a la intervención de la censura en sus publicaciones, con todo lo que esto supone de actitudes calladas e ideas modificadas, y, por otra, a las formas literarias en que se expresó, disfrazándose con las máscaras de corresponsales moros y cristianos en las *Cartas marruecas*, identificándose con diversos personajes en dramas y diálogos, exagerando o caricaturizando su verdadera posición —incluso llevándose a veces la contraria— en obras satíricas como *Los eruditos a la violeta* y su *Suplemento*. Procuraremos tener todo esto muy en cuenta al analizar su pensamiento.

---

(3) *EAYE*, 26.

(4) *EAYE*, 49-50; vv. 17 y 27-30. El derecho público, al que Cadalso se refiere en este pasaje, trata de los derechos de la soberanía y de las funciones del príncipe.

Empecemos con la política y la idea de la monarquía. Ya que los ascensos de Cadalso en su carrera dependían del rey, es inverosímil que se atreviera a criticar abiertamente el sistema monárquico, y lo cierto es que la mayor parte del tiempo escribe en su apoyo. Afirma alguna vez que los que satirizan las leyes de su pueblo y la autoridad del rey, pecan. En una carta a sus jóvenes amigos Meléndez Valdés y José Iglesias de la Casa, dice que se castigarán en el otro mundo a los que, en su vida,

traidores a la patria la olvidaron,
con mofa hirieron las antiguas leyes
del Senado y la púrpura y corona (5).

Cuando se trata de la monarquía, aconseja a los eruditos a la violeta que digan prudentemente que el estado monárquico es el mejor, «a menos que estéis hablando en Venecia» (república entonces) (6). Luego, en dos lugares de otras obras, adopta una postura posiblemente absolutista con respecto a la autoridad real. En su «Carta a Florinda», por ejemplo, afirma que

sin duda los Reyes
son de tan superior naturaleza,
que las humanas leyes
humillan el rigor y fortaleza;
y sólo puede castigar coronas
quien maneja los astros y las zonas (7).

Este tipo de aseveración, que se aproxima a la antigua teoría del derecho divino de los soberanos, lo volvemos a encontrar en boca de Alek en la segunda escena del Acto Tercero de *Don Sancho García* y en otros pasajes de la misma tragedia. Cuando la condesa le dice que su rey, Almanzor, le parece cruel, Alek contesta como sigue:

Pero es mi dueño.
Con rostro humilde adoraré su ceño;
y si de rey, pasando a ser tirano,
me mata, besaré su regia mano.
Estas del buen vasallo son las leyes,
por más faltas que se hallen en los reyes (8).

---

(5) *EAYE*, 125, vv. 97-99.

(6) *Los eruditos a la violeta*, ed. Nigel Glendinning, Biblioteca Anaya núm. 76 (Salamanca-Madrid-Barcelona-Caracas, 1967), p. 92. Citamos esta edición en adelante con la sigla *EALV*.

(7) *Ocios de mi juventud* (Madrid, 1773), p. 31; vv. 93-98.

(8) *Don Sancho García, conde de Castilla, tragedia española original por Juan del Valle* (Madrid, 1771), p. 32. Citamos esta edición con la sigla *DSG*. Modificamos el texto, cuando parece necesario, siguiendo la versión que se encuentra en el MS. autógrafo de la tragedia. Modernizamos la ortografía.

Se reitera esta sumisión más adelante en la misma escena de la manera siguiente:

Abomino a los hombres que se atreven
a dar censura a quien obsequio deben.
El rey es como Dios, señora, atiende:
quien más lo estudia menos lo comprende (9).

En cuanto al mismo Almanzor, él cree desde luego que es precisamente el poder absoluto de lo que hace al soberano (10).

A través de tales ejemplos, sin embargo, es difícil adivinar la verdadera posición de Cadalso. Es posible que haya expuesto estas ideas sobre la relación entre el vasallo y el monarca por ser propias de la época histórica en que su drama y su poema se desarrollan: la época medieval. Pero en el siglo XVIII se creía en la vigencia de los temas de las tragedias, y ya que se encuentra una preocupación parecida por la cuestión de la soberanía del rey y el derecho de criticarle en las tragedias de Montiano y Luyando, Nicolás Fernández de Moratín y Vicente García de la Huerta, está claro que la postura absolutista aún tenía vigor (11). En efecto, se halla un concepto similar en Emer de Vattel. Este teórico afirmaba que «desde que la nación reconoce al príncipe por su soberano legítimo, todos los ciudadanos le deben una fiel obediencia y no puede gobernar el estado ni cumplir con lo que la nación espera de él, si no es puntualmente obedecido» (12). Desecha Vattel el derecho de criticar al monarca. «Los súbditos», dice, «no tienen derecho en los casos susceptibles de alguna duda, de pesar la sabiduría o la justicia de los mandatos soberanos; este examen pertenece al Príncipe y deben suponer los súbditos en cuanto es posible que todas sus órdenes son justas, son saludables y que sólo él es culpable del mal que puede provenir de ellas» (13).

Esta aceptación del poder real no impide a Cadalso y a sus coetáneos que adviertan el peligro del abuso de la autoridad regia. Vattel incluso afirma que la nación puede reprimir y juzgar a un tirano insoportable. No llega a tanto Cadalso, pero subraya el derecho a la crítica. En su «Carta a Florinda», aunque la querida del rey Rodrigo no llega a matar a su seductor, se le ocurre hacerlo, y el lector sabe

(9) *DSG*, 33.

(10) *DSG*, 47 («El despotismo hace al soberano»).

(11) Véanse, por ejemplo, la crítica de Hernán García en la *Raquel*, de García de la Huerta, y el de Espurio en la *Lucrecia*, de Moratín (acto primero, escena cuarta, y acto tercero, escena cuarta).

(12) *El derecho de gentes o principios de la ley natural, aplicados a la conducta, y a los negocios de las naciones y de los soberanos, escrita en francés por Mr. Vattel, y traducida al español por el licenciado D. Manuel Pascual Hernández*, tomo I (Madrid, 1820), p. 81 (§ LIII). Citamos por esta traducción española, por ser una versión bastante literal del original francés, aparecido en 1758.

(13) Idem, *loc. cit.*

que el último rey godo murió luego en la batalla con los moros cerca de Medina Sidonia en julio de 711, pagando así su lujuria. En otras obras no calla Cadalso la debilidad del sistema absolutista y la necesidad de criticarlo. En *Don Sancho García,* por ejemplo, pese a las alusiones al poder absoluto del monarca, Alek censura a Almanzor, después de pedirle permiso para hablar con toda sinceridad (Acto II, escena 1) (14). Y no faltan críticas de los reyes de España en otras obras de Cadalso.

Pienso, en primer lugar, en un pasaje de la *Defensa de la nación española contra la Carta persiana LXXVIII de Montesquieu,* en el que Cadalso tacha a Felipe II de «rey perjudicial a su pueblo», y dice que sus tres descendientes eran «a cuál más inútil» (15). El fracaso de estos monarcas se atribuye en aquella corta obra a la ambición y al deseo de conquistar en el caso de Felipe II, y a la estupidez en el caso de Carlos II. Parece que Cadalso consideraba al primero de éstos como víctima de la adulación de sus ministros —es decir, de una carencia de crítica—, además de una falta de madurez y juicio. Vuelve sobre el mismo tema en la Carta III de las *Cartas marruecas,* y allí incluye también a Carlos V en su perspectiva crítica de los Habsburgos, por el «exceso de ambición y poder», al igual que por haber gastado «los tesoros, talentos y sangre de los españoles en *cosas ajenas de España*» (subrayados míos) (16). Esta crítica de la ambición de Carlos V vuelve a surgir en la Carta XXXIV de la misma obra, y es de notar que Vattel aduce las mismas razones para la censura de los soberanos. Lamenta Vattel las guerras funestas emprendidas por los monarcas a causa de la ambición, la inquietud, el odio o el orgullo propios. Censura igualmente al rey que mira a su pueblo «como un rebaño de carneros, cuyas riquezas debe esquilmar, del cual puede disponer a su arbitrio para contentar sus designios y satisfacer sus pasiones» (17).

Es verosímil que la actitud crítica de Cadalso se haya agudizado con los años, y quizá haya influido en él la publicación o difusión de obras escritas por sus coetáneos españoles, o por los teóricos extranjeros que él admiraba. En sus contemporáneos, desde luego, encontramos la misma crítica de los reyes en boca de nobles, y la justificación de esta crítica frente a la oposición de partidarios del poder absoluto (18).

(14) *DSG,* 19.

(15) Véase la edición de Guy Mercadier (Toulouse, 1970), p. 9. Citamos esta edición en adelante con la sigla *DDLNE.*

(16) Véase la edición de las *Cartas marruecas* por Lucien Dupuis y Nigel Gledinning (Londres, 1971), p. 14. Usamos la sigla *CM* en adelante para esta edición.

(17) Vattel, ed. cit., I, 61.

(18) Es sobre todo significativa la posición de Hernán García frente a Garcerán Manrique en *Raquel.*

¿Cuál es la base de esta crítica del monarca en Cadalso y sus amigos? En la *Lucrecia* de Nicolás Fernández de Moratín el abuso del monarca que merece corrección es ante todo moral. Pero tanto en esta tragedia como en la *Raquel* de Huerta y el *Don Sancho García* de Cadalso, la inmoralidad del rey trae consigo consecuencias políticas. Según Hernán García en *Raquel*, el rey tiene obligaciones y el pueblo tiene el derecho de quejarse si no las cumple (19). Para Cadalso el rey debe procurar la felicidad de su pueblo. Precisamente critica a Felipe II porque las guerras hechas por él «dejaron [a España] exhausta de de todos aquellos artículos que constituyen la felicidad de una nación» (20). Opina a continuación que «un pueblo compuesto de guerreros jamás será feliz, pues le faltan labradores, comerciantes, sabios y otras clases que suavizan al género humano y le hacen hallar su verdadero bien en la sociedad humana y comercio» (21).

Este ideal de la felicidad como objeto de la política de un monarca, lo tomó Cadalso sin duda de Vattel. «El objeto o el fin de la sociedad civil», asevera este último en su *Derecho de gentes*, «es procurar a los ciudadanos todas las cosas que les son indispensables para las necesidades, la comodidad y los placeres de la vida y en general para su felicidad» (22). En otro lugar Vattel dice que «la felicidad es el centro adonde se dirigen todos los deberes de un hombre y de un pueblo hacia sí mismo, que es el gran fin de la ley natural» (23).

Siguiendo este ideal, Cadalso aprueba a los reyes con tal que se dediquen a la felicidad de la nación. Alaba a Felipe V, por ejemplo, en su *Defensa de la nación española* por ser padre para con su pueblo, además de héroe y rey (24). Subraya de nuevo la misma característica de Felipe V en la Carta LXXIII de las *Cartas marruecas*, y en aquella misma carta elogia a Carlos III precisamente porque éste «se olvidó que era rey, y sólo se acordó que era padre» (25). Cadalso no admira a los reyes débiles, sin embargo. Acepta la necesidad de que impongan orden para unir a la nación, y respeta a los reyes austeros que no contagian a su pueblo con el lujo y la afeminación. En esto también sigue a Vattel, que pone de relieve la necesidad de inspirar

---

(19) «El vasallo y el Rey se comprometen / en un mismo principio, si declina / de lo justo el Monarca, del vasallo / justo será la queja, y si se olvida / de aquella obligación, que al Reino debe / lealtad será la queja, no osadía» (Citamos por la edición de J. Fucilla. Biblioteca Anaya núm. 70, 1965, p. 28).

(20) *DDLNE*, 9.

(21) Idem, *loc. cit.*

(22) Vattel, ed. cit., I, 36.

(23) Idem, I, 149.

(24) *DDLNE*, 10. El ideal del rey como padre de su pueblo se encuentra también en Vattel (ed. cit., I, 64).

(25) *CM*, 162.

a la nación el amor a la virtud y el horror al vicio, para «conducirla a la felicidad» (26).

En cuanto a su idea de la organización de la sociedad dentro de la monarquía, demuestra Cadalso a primera vista una visión bastante jerárquica. De *Don Sancho García* se deduciría el concepto de la importancia de la nobleza en la jerarquía: importancia señalada también por Montesquieu en su *Espíritu de las leyes.* Se elogia a la aristocracia española en la Carta XLV de las *Cartas marruecas,* tanto por su fidelidad para con su monarca como por su contribución a la gloria de su país. Incluso en la misma obra Cadalso parece aceptar la necesidad de una educación especial para la más alta clase de las tres en que él divide la sociedad. El que nace en la ínfima clase «no necesita estudio, sino saber el oficio de su padre», pero el de la segunda «necesita otra educación para desempeñar los empleos que ha de ocupar con el tiempo». Los de arriba están especialmente obligados a educar bien a sus hijos, «porque a los veinticinco años [mayoría de edad en España entonces], o antes, han de gobernar sus estados, que son muy vastos, disponer de inmensas rentas, mandar cuerpos militares, concurrir con los embajadores, frecuentar el palacio y ser el dechado de los de la segunda clase» (27).

Esta posición parece bastante conservadora y en otros lugares de las *Cartas marruecas* expresa ideas parecidas. En la Carta XI, por ejemplo, Nuño lamenta la erosión de las fronteras entre las clases (a pesar de que su trato mutuo crea una nación sociable, lo cual es muy de desear). Porque una sociabilidad excesiva quita a los dirigentes el tiempo que debieran de dedicar al estudio y a los negocios del estado. Entre los nobles se admira (lo mismo que en el rey) una preocupación paternal por el bienestar del pueblo, pero no se aprueba el hecho de que olviden a veces el servicio de su país, por dedicarse a asuntos locales y problemas de sus deudos.

Y, sin embargo, encontramos cierta variedad en las actitudes de Cadalso con respecto a los nobles. No siempre se fía de ellos. Ridiculiza sus falsos valores parodiando una publicación oficial en el *Calendario manual y guía de forasteros en Chipre.* Parece hablar por boca de Nuño en las *Cartas marruecas* cuando éste desprecia a los nobles que no son útiles, o que están obsesionados con su categoría social. Lamenta también su falta de interés respecto a la literatura y los estudios útiles, y el hecho de que no procuran estimular estas actividades, protegiendo a los autores y estudiosos (28).

---

(26) Vattel, ed. cit., I, 157.
(27) *CM,* 25.
(28) Véase la carta VI. También las XII, XIII, XXIV, XXV, XL y LXXX.

Pasando de la aristocracia a los dirigentes, Cadalso censura varias veces a los políticos y los magnates. A los políticos que sólo piensan en medrar, Nuño les ataca en la Carta LI de las *Cartas marruecas:* «Nada importan las cosas del mundo en el día, la hora, el minuto que no adelantan un paso en la carrera de la fortuna» (29). Su egoísmo se relaciona luego con los problemas centrales de la sociedad jerárquica: las ventajas de nacimiento y las desventajas del mérito, los intereses creados y la necesidad de enchufes. Cadalso tenía motivos propios para sentir este tema de cerca. Y en sus *Memorias* cuenta cómo su carrera dependía de sus contactos con la nobleza y el príncipe de Asturias, y cómo sus bajones fueron a veces consecuencia de la deslealtad de algún amigo más que de la falta de mérito. En momentos de fracaso o pesimismo, Cadalso parece haber considerado la carrera política un continuo artificio, una mentira constante, tal como la pinta en las Cartas LI, LXIII y LXXXI de las *Cartas marruecas.* La vida de palacio entonces resultaba igualmente «un perpetuo ardid» (30). La visión del político que «no puede dispensar los empleos y dignidades según su capricho ni voluntad, sino según el mérito de los concurrentes» (31) habrá sido más bien el ideal de Cadalso que la realidad de su tiempo. Los remedios para quienes querían adelantarse sin buenos enchufes eran, según otro pretendiente, «paciencia y ejercitarse en ensayos para mártir de la California»; y el único recurso realmente seguro para el mismo era «haber nacido duque» (32).

Dada su crítica de la sociedad jerárquica esperaríamos de Cadalso un deseo de cambiarla, o al menos una simpatía igualitaria para con los de abajo. Pero tales actitudes son raras en su obra. No fue partidario de la movilidad social. Quería que los artesanos siguieran la carrera de sus padres, por ejemplo, para que así se estimulase el progreso de las artes y oficios. En esto demuestra su preocupación por la nación y su bienestar, por la conservación de la monarquía más que por los derechos del individuo (33). Uno de sus personajes (en la Carta LIX de las *Cartas marruecas)* considera que es lícito ocultar la verdad histórica y política al pueblo, y hasta a la clase media («gente mediana»), para evitar sin duda la disensión, y asegurar la obediencia ciega del monarca. Incluso Cadalso parece ver cierta utilidad en

---

(29) *CM,* 116.

(30) *CM,* 159 (Carta LXX).

(31) *CM,* 121.

(32) Véase la correspondencia y cartas de P. Burriel y Juan Santander en el Museo Británico, MS. Add. 10, 261 f 79. Las fechas de estas cartas son de los años cincuenta del siglo XVIII.

(33) Véase la Carta XXIV. Estas ideas, claro está, anteceden la publicación por el conde de Campomanes de un sistema que permitía que los artesanos no perdiesen la hidalguía por ejercer un oficio mecánico.

las supersticiones cuando se trata de motivar a la plebe, y teme las consecuencias de un pueblo instruido. Nuño dice lo siguiente:

> Mira, Gazel, los que pretenden disuadir al pueblo de muchas cosas que cree buenamente, y de cuya creencia resultan efectos útiles al estado, no se hacen cargo de lo que sucedería si el vulgo se metiese a filósofo y quisiese indagar la razón de cada establecimiento (34).

El mismo temor del pueblo se expresa quizá en el poema burlesco de Cadalso titulado «Guerras civiles entre los ojos negros y los azules», en el que se habla del poder del fanatismo en el vulgo y los peligros de una sublevación. Incluso los templos están para ser quemados entonces, ya que

> *Ni aun lo sagrado intacto permanece*
> *cuando la plebe manda y no obedece* (35).

Nuño, en las *Cartas marruecas,* se refiere también al peligro que ha encontrado «en lo bajo de la república» (Carta XXXIII). Pero en la misma obra hay algún pasaje en que parece aseverar lo contrario de lo afirmado más arriba. Esta vez se opone a la idea de ocultar la verdad al pueblo y engañarle. En la Carta LXVI, al hablar de los escritores que propugnan una ideología que no llevan a la práctica en sus vidas, afirma que «el hacer una cosa y escribir la contraria, es el modo más tiránico de burlar la sencillez de la plebe, y es también el medio más poderoso para exasperarla, si llega a comprender este artificio» (36).

En esta última cita, los términos políticos usados por el autor («tiránico», «plebe»), nos invitan a sacar las palabras de su contexto moral y aplicarlas a situaciones políticas. Parecen expresar a la vez miedo a la exasperación del pueblo, y un deseo de protegerle contra la tiranía.

El lado más positivo de Cadalso con respecto al pueblo se nota primero en el orgullo que siente por sus conocimientos de la clase baja. En sus *Memorias,* por ejemplo, se refiere a esto al hablar del motín de Esquilache. «Cuatro dichos andaluces de mi boca —dice— calmaron al populacho en la Puerta del Sol y salvaron la vida al conde de O'Reilly.» «Aquel día —sigue— conocí el verdadero carácter del pueblo» (37). No nos dice sus ideas sobre este punto, incluso las calla intenciona-

---

(34) *CM,* 194.
(35) Poema citado, vv. 39-40.
(36) *CM,* 141.
(37) *EAYE,* 12.

damente. Pero no calla nunca los contactos que tiene con la clase trabajadora. Vivió, como Nuño, «con hombres de todas clases, edades y genios» (38). Asegura haberse carteado con «personas bajas» lo mismo que con las altas (39). Y sin duda estaba orgulloso de las amistades que tenía «con una gran variedad de gentes», como Nuño en la Carta XL. Apreciaba la capacidad intelectual y la generosidad de gentes modestas. María Ignacia Ibáñez, su amiga, es «la mujer del mayor talento que yo he conocido» (40). Y esto lo dice un hombre que estaba relacionado con muchas mujeres inteligentes y bien educadas de la alta sociedad.

Pero si en algún momento lo escritos de Cadalso reflejan su comprensión de la miseria de los pobres y las malas consecuencias morales de ella —en las *Noches lúgubres*, por ejemplo—, raras veces protesta. En muchas de las *Cartas marruecas* parece propugnar más bien una idea de resignación que de cambio social. «Comprendo —afirma Nuño en la Carta LV—, que el pobre necesitado anhele a tener con qué comer y que el que está en mediana constitución aspire a procurarse algunas más conveniencias; pero tanto conato y desvelo para adquirir dignidades y empleos, no veo a qué conduzcan» (41). He aquí cómo Cadalso pasa, en última instancia, de una situación política a una posición moral.

Es desde una perspectiva moral y no política desde la que Cadalso contempla la igualdad de los hombres. En la tercera noche de sus *Noches lúgubres*, los hombres son iguales en su miseria frente a los caprichos de la fortuna, y se trata de la tradición de «la igualdad de las condiciones humanas respecto a la muerte» más que de otra cosa (42). De lo que dice Tediato en las *Noches lúgubres* de las «arbitrarias e inútiles clases» en que los caprichos de la suerte dividen a «los que somos de una misma especie» no parece que Cadalso haya querido sacar consecuencias políticas (43). Hay, desde luego, protesta social y protesta política en algunos pasajes: contra la ambición de los reyes y la política expansionista, contra la tiranía, contra los falsos valores de las clases dirigentes. En las *Noches lúgubres* Tediato, desde una altura moral, encarna esta protesta, rechazando las ideas materialistas y desechando al mismo tiempo las convenciones de la sociedad. Critica a la Iglesia, la administración de la justicia y la je-

---

(38) *CM*, 81.
(39) *EAYE*, 103.
(40) *EAYE*, 20.
(41) *CM*, 119.
(42) *CM*, 148 (Carta LXVII).
(43) *Noches lúgubres*, ed. Nigel Glendinning (Clásicos Castellanos núm. 152, Madrid, 1961), página 64. Citamos en adelante esta edición con la sigla *NL*.

rarquía familiar (eco, en el siglo XVIII, de la jerarquía del estado), haciendo constar la codicia del clero, la existencia de tormentos inhumanos, el encarcelamiento de personas inocentes y la conducta de los padres de familia que «nos engendran por su gusto... nos educan para que les sirvamos... nos desheredan por injusticia; nos abandonan por vicios suyos» (44). Pero su protesta no pasa de actitudes disidentes. Cuando quiere herir, se hiere a sí mismo: piensa en suicidarse y en quemar su casa, lo cual parece consecuencia de sus ataques de misantropía y angustia personal, más bien que de su análisis de los problemas de la sociedad española en su tiempo. Por fin, sólo encontramos la idea de una revolución contra la tiranía de un estado despótico en uno de sus poemas burlescos —las «Guerras civiles entre los ojos negros y los azules»—. En este caso se trata del reino de Cupido y la tiranía del amor, y allí

Alguna vez el hombre libre había
de rechazar tan dura tiranía (45).

Sin duda las actitudes reflejadas en las *Noches lúgubres* y el poema burlesco mencionado representan una posición extrema que Cadalso sólo podía contemplar en momentos de depresión o bajo la máscara del espíritu cómico. La mayor parte del tiempo quiere conservar las jerarquías. Si «el hombre grande nunca es mayor que cuando se baja al nivel de los demás hombres» (46), se baja tan sólo para remontarse después. Por sus circunstancias y también por su temperamento, Cadalso rehuía la idea de una revolución política, o cambio social radical. Hubiera podido decir, con Nuño, que «yo no soy político ni aspiro a serlo; deseo ser filósofo, y en este ánimo digo que la verdad sola es digna de llenar el tiempo y ocupar la atención de todos los hombres, aunque singularmente a los que mandan a otros» (47).

Hallamos la misma variedad de actitudes en Cadalso con respecto a la religión. Parte de una posición ortodoxa al parecer. «Yo soy católico y español», declara en su *Defensa de la nación española contra la Carta persiana LXXVIII de Montesquieu*, una obra que es posible haya escrito en parte muy temprano (48). Esta afirmación, sin embargo, es única si exceptuamos el espíritu ortodoxo que se trasluce en las cartas escritas al padre Lozano a fines de 1760. Hay, desde luego, reflejos de fe en obras más tardías. En las *Noches lúgubres*, por ejem-

(44) *NL*, 22.
(45) Poema citado, vv. 7-8.
(46) *CM*, 168.
(47) *CM*, 128-9.
(48) *DDLNE*, 5.

plo, Tediato afirma la existencia de «otro mundo» (o sea, una vida eterna) (49). Y el deseo del mismo personaje en la Noche segunda, de que el «espíritu inmortal» de su amiga vuelva a su cadáver, «si lo permite quien puede» (o sea, Dios) (50), parece la afirmación de un creyente, aunque no necesariamente de un creyente católico cristiano.

Desde otra perspectiva, abundan criterios anticlericales en las obras de Cadalso. En sus *Memorias,* redactadas varios años después del destierro de los jesuitas, habla más de una vez con sorna de la Compañía. Se burló de los frailes en el *Calendario manual y guía de forasteros en Chipre,* de 1768, si en efecto, como yo lo creo, es obra suya. Y en bastantes cartas de las dirigidas a su amigo Tomás de Iriarte no toma muy en serio a las órdenes religiosas. La Biblia y el culto y los sermones son fuente de chistes y gracias en las mismas cartas, como es frecuente tanto entre personas creyentes como descreídas. En las *Cartas marruecas* Nuño ridiculiza la costumbre política de cantar *Te Deum* después de las batallas, parodia el catecismo o la ceremonia de ingreso de las órdenes militares, y dice con ironía que habrá de ir a la iglesia para rogarle a Dios que le dé un hijo tonto, ya que la inteligencia no se aprecia ni se premia en su país (51). Pero todo esto sería tan propio de un católico como de un escéptico en materia de religión o de un deísta, y no se puede deducir nada concreto de ello, a pesar de que dichos de este tipo son motivos de escándalo en gentes excepcionalmente sensibles en cualquier época. Es cierto que son rarísimas las referencias al cristianismo en las obras de Cadalso, y el único pasaje largo y serio que se refiere a Jesucristo se encuentra en la traducción fragmentaria del *Paraíso perdido,* de Milton, citada en el *Suplemento* de *Los eruditos a la violeta.* En sus demás obras aparecen Jesús, María y José en una exclamación en las *Cartas marruecas,* y el Espíritu Santo surge en la misma obra en un contexto cómico, pero no encuentro ninguna referencia más a la Sagrada Familia, como tampoco a la tercera persona de la Trinidad (52). En cuanto a la idea de la deidad misma, Cadalso emplea distintos términos en diferentes obras. En *Solaya* (1770) se refiere al poder divino como «el cielo» o «los cielos» una treintena de veces, y tan sólo dos como «Dios». En *Don Sancho García,* «cielo» y «cielos» se usan treinta y nueve veces; «Dios» y «los dioses», diez, y «Ser» o «Ser Supremo», cuatro. En *Los eruditos a la violeta* (1772) y las *Cartas marruecas* (1774) hay mayor proporción de referencias

---

(49) *NL,* 11.
(50) *NL,* 44-45.
(51) Véanse las Cartas XIV, LXXXII y LXXXIII.
(52) Véanse *CM,* 6 y 178.

a Dios, aunque la mayoría de ellas ocurren en frases idiomáticas donde la palabra carece de sentido estricto. Pero en las *Noches lúgubres* (1771), en cambio, «Criador», «Ser Supremo» y «cielo» predominan, y hay que recordar que el empleo de «Ser Supremo» se consideraba poco ortodoxo por entonces, y más bien lo usaban los deístas que los católicos (53). Quizá Cadalso compartiera con Nuño en las *Cartas marruecas* su rechazo de la teología. «Adoro la esencia de mi Criador», dice este personaje cadalsiano, «traten otros de sus atributos. Su magnificencia, su justicia, su bondad llenan mi alma de reverencia para adorarle, no mi pluma de orgullo para quererle penetrar» (54).

Y sin embargo esta adoración del Criador no impide a Cadalso ni a sus personajes que se quejen a veces de la providencia divina y duden de la benevolencia de sus designios. En la tragedia de *Don Sancho García*, el noble cristiano Gonzalo, al saber la intención que tiene la condesa de matar a su hijo, espera que el cielo no tolere tal delito:

¡Oh cielo santo!
no sufra tu bondad delito tanto.
Lo impediré, te juro. Ya me siento
del cielo vengador, noble instrumento
para impedir el crimen meditado (55).

Elvira, en cambio, no tiene tanta confianza:

Cuando miro a Don Sancho, y considero
llegar al sacrificio este cordero;
cuando contemplo al cielo tolerarlo,
y tu pecho, señora, proyectarlo,
dudo si fuiste origen de su vida,
dudo si el cielo de los hombres cuida,
y pregunto, ¿por qué el mortal sujeto
es del ciego destino triste objeto? (56).

Al final de la obra, es evidente que Dios interviene y que estas dudas expresadas por Elvira no son justificadas. Como el mismo Cadalso lo dice en el argumento al principio de la obra: «El Cielo, visible y único juez de los soberanos, dispone que la condesa beba el veneno que sus impías manos habían preparado para su hijo.»

---

(53) Esto se podría deducir de los comentarios hechos por Fray Manuel Gil a una Carta pastoral del padre Trujillo (1785) en la que este último emplea la locución «Ser Supremo». Véase el manuscrito 18264 de la Biblioteca Nacional, F. 114, V.

(54) *CM*, 33. Más escueto es lo que dice el catedrático en *Los eruditos a la violeta:* «Dios es incomprensible. Ergo es inútil la teología» *(EALV*, 96).

(55) *DSG*, 50.

(56) *DSG*, 56-7.

Pero la justicia de Dios se pone más abiertamente en tela de juicio en la otra tragedia de Cadalso —*Solaya o los circasianos*—, cuyo texto sólo fue dado a conocer muy recientemente, y que no pudo representarse en vida del autor. En esta obra, Solaya, que pide ayuda y dirección al cielo en la octava escena del Acto segundo, se queja luego porque Dios la ha hecho sensible:

> *¡Cielos tiranos! que en mi pecho tierno*
> *ponéis todas las furias del infierno*
> *¿por qué me dais un corazón sensible,*
> *si tan inmenso mal es insufrible?* (57).

Solaya repite la idea de la injusticia del cielo al final del mismo parlamento, y más adelante en la misma escena del Acto tercero ruega a Dios que le dé muerte para que escape de tan triste suerte.

Tales actitudes podrían aceptarse en una obra ortodoxa si se admitiera luego que la pasión amorosa aparta a Solaya del camino de la virtud. Pero no es ésta la tesis de la tragedia. Al contrario, parece demostrarse que la pasión es buena, ya que una falta de sensibilidad convierte al hombre en fiera. Además, los amores entre Selín y Solaya, fuera del matrimonio, parecen una expresión legítima de dos personas buenas, mientras que la crítica de sus amores, desde la perspectiva de la honra familiar, que al final conduce a la muerte de Solaya y Selín, refleja una actitud violenta y nada humana. En el Acto quinto, Solaya reitera la idea de que el cielo es injusto por hacer que el hombre sea sensible:

> *Si no es delito amor, muero inocente...*
> *Y si es delito... oh, ¡cielo soberano!*
> *¿por qué hiciste sensible al pecho humano?*
> *¡Ay! ¿Quién puede vencer su fortaleza?* (58).

En *Solaya*, sea la que fuera la posición del autor respecto a Dios, es evidente que hay una actitud moral poco convencional. Las relaciones amorosas entre Solaya y Selín humanizan a este último. Y se asevera que sólo pueden rechazar los deleites del sexo quienes no los hayan probado. No estamos muy lejos, al parecer, de la posición de Olavide con respecto a la sexualidad.

Continúan las ideas heterodoxas de Cadalso en las *Noches lúgubres*. La acción de Tediato, en querer desenterrar el cadáver de su amiga, es sacrílega. Lo es también la idea del suicidio. No se rechaza

---

(57) *Solaya o los circasianos*, vv. 975-8. En la edición de Francisco Aguilar Piñal (Clásicos Castalia núm. 118, Madrid, 1982), p. 98.

(58) *Ob. cit.*, vv. 1674 y ss. En la edición de Aguilar Piñal, p. 126.

ninguno de estos propósitos dentro de la obra. Hay también en estos diálogos un hondo pesimismo acerca de la providencia, que más bien se identifica con la suerte o el destino, contra el axioma calderoniano de que no hay más fortuna que Dios. Según Tediato, es tan verosímil que el cielo nos destine un mal como un bien, y los males y los bienes de la vida son siempre inevitables (59). Tediato opina también que el cielo no protege al virtuoso y es indiferente frente a la iniquidad (60). Al final de la obra Lorenzo parece tan pesimista como Tediato al principio. Muy diferentes son las *Noches* de Cadalso de las de Young, que terminan con la idea optimista de un universo regido por una deidad benévola y vigilante.

Aun cuando Cadalso no fuera católico ortodoxo, es evidente que sus creencias suponían una fuerza moral en el mundo. Es más importante en sus escritos la ética que la teología. Propugna sobre todo la hombría de bien y la virtud. Esta, en un principio, es un objeto en sí. «La virtud sola es la cosa que es más amable cuanto más la conocemos y cultivamos», dice Ben-Beley, haciéndose eco de Epicuro, según el cual «nada hay más excelente ni más hermoso que la virtud» (61). Pero más allá de la satisfacción que resulta del cultivo de la virtud yace el ideal de la vida buena y activa. «Te deseo bastante fondo de [virtud]», dice Ben-Beley a Gazel, «para alabar al Ser Supremo con rectitud de corazón; tolerar los males de la vida; no desvanecerte con los bienes; hacer bien a todos, mal a ninguno; vivir contento; esparcir alegría entre tus amigos, participar sus pesadumbres, para aliviar el peso de ellas» (62). Las mismas ideas se desprenden de otros pasajes.

Esta búsqueda de la virtud es común a todos los hombres buenos, cualesquiera que sean sus creencias religiosas. Y lo cierto es que Cadalso equipara muchas veces las distintas religiones del mundo. El moro Alek, en *Don Sancho García*, y el moro Ben-Beley, en las *Cartas marruecas*, tienen una fe y una conducta tan admirables como las de cualquier cristiano. En una carta a Iriarte, Cadalso enumera los diferentes nombres de Dios —en hebreo, chino y vascuence— y no parece creer que se trate de deidades distintas (63).

Con esta tolerancia Cadalso se une a los grandes filósofos ilustrados de Europa. Parece más innovador en sus ideas religiosas que

---

(59) *NL*, 11.

(60) *NL*, 46. En la Carta a Florinda de Cadalso, el rey Rodrigo asevera que el cielo le ha permitido seducirla. Véanse los vv. 55-62.

(61) *CM*, 55. La cita de Epicuro se encuentra en un escrito del conde de Rebolledo. Véanse las *Selva militar y política* y *Selvas dánicas* en las *Obras* de Rebolledo (Madrid, 1778), II, página 11, 2v.

(62) *CM*, 55.

(63) *EAYE*, 120. Puede compararse esta cita con la equivalencia que se establece entre Ser Supremo, Dios y Alá en la Carta LXVIII *(CM*, 101).

en sus teorías políticas. Hay un abismo, al parecer, entre su generación y la de Jovellanos, Cienfuegos y Cabarrús en los años noventa. Pero quizá no haya tanta diferencia en el fondo. Sabemos menos acerca de las opiniones de Cadalso que de las de Jovellanos; es más difícil juzgar a aquél que a éste. Y si la crítica del monarca en las tragedias de Cienfuegos es mucho más atrevida que la de Cadalso, ¿no sería esto consecuencia de la diferencia entre Carlos III y su hijo? El reino del padre daba algunas oportunidades a personas no tituladas que sorprendieron a los viajeros extranjeros; el ambiente de progreso relativo (a pesar de sus interrupciones) ponía sordina, sin duda, a las críticas. El reino de Carlos IV, en cambio, desesperaba a los ilustrados, y la ambición creciente de Godoy les exasperaba. Era inevitable que su oposición y deseo de cambio fueran más ardientes y más revolucionarios.

NIGEL GLENDINNING

Spanish Department
Queen Mary College
Mile End Road
London E1 4 N. S.
INGLATERRA

CADALSO EN SU CONTEXTO EUROPEO

El segundo centenario de la muerte de José Cadalso y Vázquez nos invita a replantear la valoración de su obra por medio de un contraste con su entorno histórico español y europeo. Si el siglo XVIII viene siendo objeto de discusión, sobre todo en los últimos decenios, en temas controvertidos como su periodización y su dependencia de influjos extranjeros, la figura de Cadalso resulta una de las más representativas de esta pluralidad de interpretaciones. Nacido en 1741, tres años antes que Jovellanos, forma parte de la misma generación, aunque la brevedad de su vida y la menor envergadura de su talento distancien ambas personalidades en nuestra perspectiva. El prerromanticismo de Jovellanos es en todo caso mucho más indiscutible y acorde con el contexto europeo; desde la muerte de Cadalso en 1782 a la suya propia en 1810 se producen convulsiones históricas como la Revolución francesa y la Guerra de la Independencia española y se desarrolla una nueva sensibilidad que el polígrafo asturiano será capaz de asimilar en sus últimos escritos. José Caso González, estudiando los grupos generacionales en el siglo XVIII, señala uno educado en el barroquismo, fundamentalmente crítico, que prepara el camino: es el de Porcel, Campomanes, Burriel, T. A. Sánchez, Montiano y el padre Isla. Después, el de los nacidos en torno a 1735, como Nicolás Fernández de Moratín y Vicente García de la Huerta, que califica de «rococó»; el de los que nacen alrededor de 1750, que considera «de transición», en el que incluye a Tomás de Iriarte, Pedro Montengón, Jovellanos y Cadalso (este último, como se ve, discutible, ya que su fecha de nacimiento es más cercana al grupo de 1735 que al de 1750), y, finalmente, el de los nacidos en torno a 1762, considerado «a un tiempo prerromántico y neoclásico», dado que incluye a Meléndez Valdés, Cienfuegos y Marchena junto a Leandro Fernández de Moratín (1). Joaquín Arce, por su parte, ha insistido en un aspecto del tema que nos ocupa, señalando la necesidad

(1) «Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII», en *Cuadernos de la Cátedra Feijoo*, núm. 22, pp. 10 y 11, 1970.

de «aclarar y precisar» las múltiples facetas literarias de la «poesía ilustrada» e insistiendo en la raíz común del neoclasicismo y prerromanticismo, que no tienen por qué ser contradictorios (2). Cadalso, por tanto, nos va a resultar un ejemplo clave de esta tensión entre el neoclásico y el prerromántico, planteada por él del modo más temprano y radical en nuestro siglo XVIII. Pero más que dicotomía, presenta una pluralidad de facetas y elementos, dados su arraigo en la tradición española (que comparte con el «castizo» Nicolás Fernández de Moratín) y su fidelidad entrañable a Garcilaso, a fray Luis de León; su visión barroca de la muerte, siguiendo a Quevedo, Gracián y Valdés Leal (Wardropper), y estoicismo senequista y ciceroniano (Glendinning). Y su carácter de iniciador del ensayismo moderno, de la estampa costumbrista, germen de la novela (Hughes); de imitador de la tragedia neoclásica francesa a la vez que «romántico» (M. Pelayo, Azorín, Helman, Sebold); de latinista familiarizado con Horacio y Ovidio y traductor para el rey de unos textos copernicanos en inglés, a la vez que divulgador —indirectamente— de Young; satirizador de los «violetos» a la vez que exhibicionista, un tanto pedante, de su erudición, en sus propias cartas, etc.

El abanico de facetas de asedio de la obra de Cadalso es, evidentemente, amplio. Me concentraré en el contraste con algunos de los escritores europeos más representativos de su tiempo a través de un tema central, la visión de la naturaleza, que engloba implicaciones muy amplias a nivel de teoría estética e índice de maduración sociocultural. El «romanticismo» de Cadalso, enfocado desde puntos de vista diversos por la crítica, podrá quedar así deslindado en un contexto global a la vez que reducido a su justa dimensión.

Si empezamos revisando el panorama de la literatura italiana (dado que la importancia de su influjo en Cadalso es reducida, para continuar después con literaturas de presencia más decisiva en su obra) veremos que lo que pudo recibir a través de sus lecturas y viajes, y en concreto de personajes como Conti, Bernascone y Napoli-Signorelli, miembros de la «Tertulia de la Fonda de San Sebastián», vino más a subrayar su formación clasicista que a incitarle al prerromanticismo. En aquella tertulia, con un nivel polémico y crítico muy distinto al de las academias del siglo XVIII a la vez que más llana y profesional que los salones franceses, tenía lo italiano un peso comparable a lo francés, aunque seguía basado en el comentario y seguimiento de los clásicos; desde Ariosto y Tasso a Goldoni, quien, nacido en 1707, renovaba el teatro italiano sin barruntar el prerromanti-

(2) *Ibidem*, p. 32. Véase también, del mismo, «Jovellanos y la sensibilidad prerromántica», en *BBMP*, núm. 2, pp. 139-177, 1960.

cismo, a pesar de haber conocido a Rousseau durante su estancia en París. Parini (1729) y Alfieri (1749) tampoco superan lo neoclásico. Sólo a partir de Foscolo (1778) y sus «Sepulcros» emerge tardíamente la sensibilidad prerromántica.

La evolución de la literatura alemana es ya radicalmente distinta. Si Italia había hecho posible la preceptiva racionalista que Francia divulgaría e impondría en Europa, Alemania encarna el debate entre razón y sentimiento que caracteriza al XVIII. Durante este siglo se enfrentarían dentro de la aún poco integrada nación un barroco tardío en el primer tercio, una Ilustración («Aufklärung») contrastada por el interesante sentimentalismo paisajista de ciertos autores suizos y la convulsión del «Sturm und Drang» con la madurez clasicista de Goethe. Nos interesa establecer una comparación, en primer lugar, entre Cadalso y los poetas suizos Johan Jacob Bodmer (1698-1754) y Johann Jacob Breitinger (1701-1766), que publicaron en Zürich los *Discursos de los pintores* en 1721, donde acuñan el concepto de lo «pintoresco» de tipo prerromántico, según José María Valverde:

«Como en el territorio de lengua inglesa, en la lengua alemana el romanticismo empieza a alborear por el paisaje, parece naturalmente propicia a eso Suiza» (3).

El naturalista Albrecht von Haller (1708-1777) publica el poema *Los Alpes,* inspirado por este nuevo sentimiento ante el paisaje, que la ciencia ayuda a reformar en cuanto admiración y empatía ante un orden natural no sólo pictóricamente bello, sino sintónico con el yo del poeta. El pintor Salomón Gessner (1730-1788) publica sus *Idilios* con una influencia literaria posterior casi comparable a la arrolladora de otro suizo paisajista, Juan Jacobo Rousseau (1712-1778), que por ser ginebrino se expresó en lengua francesa. No tenemos noticia de que Cadalso leyera alguna traducción al francés de los primeros, ni ningún rastro literario en su poesía o prosa de esta nueva capacidad de mirar y sentir el paisaje. *Ocios de mi juventud* revela un neoclasicismo enraizado en Horacio, Ovidio, Anacreonte, Villegas, Garcilaso... que impide a sus apasionados sentimientos romper los moldes convencionales a pesar de la interpretación forzada que hace Sebold de la *Carta escrita desde Aragón* y otros poemas impregnados de melancolía, formalmente más cercanos a Garcilaso y otros clásicos que al romanticismo verdadero (4). El hecho es que Cadalso contrasta con Bodmer, Breitinger y Von Haller por su limitada y encorsetada

---

(3) Véase *Historia de la literatura universal,* de Riquer y Valverde, B., Planeta, 1968, páginas 410 y ss. Del mismo, *Vida y muerte de las ideas,* B., Planeta, 1980, pp. 173 y ss.

(4) Véase *Cadalso: el primer romántico «europeo» de España,* M., Gredos, 1974, pp. 126-133. Ya en 1951, Edith Helman afirmó el romanticismo de Cadalso, que M. Pelayo había apuntado antes.

expresión literaria del paisaje. Una primera evidencia es que en la literatura en lengua alemana este carácter fundamental del romanticismo, el sentimiento empático del paisaje, se desarrolla casi un siglo antes que en España; tendríamos que llegar al Jovellanos maduro para ver asomar una sensibilidad análoga. Klopstock (1724-1803) reconoce su deuda con estos suizos, ofreciéndoles su poderosa poesía telúrica y sentimental. No parece probable que Cadalso recibiera influencia de poetas alemanes dada la dificultad de la lengua y las comunicaciones, la hegemonía cultural de Francia y la idea peyorativa de España que dominó en Alemania hasta los albores del romanticismo. La imagen de lo español era un caricaturesco estereotipo basado en la «leyenda negra». Parece que Cadalso, en su segundo viaje por Europa (1760-1762), atravesó los Países Bajos, Alemania e Italia, aunque su verdadero aprendizaje y lo más demorado de sus estancias se realizó en Inglaterra y Francia. (Tampoco un viajero tan lúcido y meticuloso observador como Leandro Fernández de Moratín, en 1793, se dio cuenta del florecimiento cultural de la época de Goethe. Por otra parte, desde 1772 Herder estaba poniendo las bases de la revalorización de la literatura española en Alemania.) (5). Johann Gottfried Herder (1744-1803), contemporáneo de Jovellanos y de Cadalso, está en otra órbita, sobre todo en relación a éste; mucho más cercano al romanticismo. Herder insiste en la primacía del sentimiento y la imaginación, abriendo las puertas del inconsciente en sus escritos de 1775 sobre los sueños a los autores del *Sturn und Drang.* Albert Béguin (6) ha distinguido entre el romanticismo alemán, imbuido de ciencia y filosofía, convencido de poder recuperar la armonía primitiva del hombre con el mundo y con su inconsciente, que confería al poeta la misión de preparar la reintegración final de la humanidad en la unidad originaria; y el romanticismo francés, limitado al desahogo subjetivo de sus sentimientos y congojas. Cadalso está mucho más cerca del francés (recordemos que su obra más tópicamente prerromántica, las *Noches lúgubres,* está más cerca de la adaptación de Le Tourneur que del original de Young). Un artículo certero de José F. Montesinos contribuye a demostrarlo (7). Entre el conocimiento «mágico» por medio del sueño, que pone la vida oscura del alma en relación con la inmensa realidad presentida más allá del mundo sensible y el atormentado y solipsista lamento de Tediato en su «noche cerrada» ¡qué abismal diferencia entre dos versiones del romanticismo! Otro autor alemán, Johann Georg Hamann (1730-1788),

---

(5) Véase Gerhart Hoffmeister: *España y Alemania,* M., Gredos, 1980, pp. 114-136.

(6) Véase *El alma romántica y el sueño,* MFCE, 1954, p. 401.

(7) Véase «Cadalso o la noche cerrada», en *Cruz y Raya,* 1934, núm. 13. Reeditado en *Ensayos y estudios de literatura española,* M. R. de O., 1959.

aún más joven que Herder, contrasta igualmente con Cadalso por su exaltación semirreligiosa de la poesía y del lenguaje; desde las *Memorias socráticas* (1759) se opuso al empirismo ascendente, apoyándose en la analogía universal, antes del *Sturm und Drang.* Béguin ha mostrado cómo la filosofía postcartesiana había triunfado sobre esta literatura «analógica» y «simbolista», relegándola a las sectas ocultistas:

«En las sectas de iniciados, que tan activas fueron precisamente en la época de las "luces", las ideas más altas del neoplatonismo, introducidas en Alemania por Meister Eckart (quien ignoraba su origen) (...) por Paracelso, Jacob Boehme, acaban por amalgamarse con los mil aluviones de origen oriental que sobrevivían en el ocultismo tradicional» (8).

La relación de «simpatía» universal que hereda el romanticismo de los neoplatónicos italianos del Renacimiento y la creencia de que el hombre encuentra la creación entera en sí mismo (microcosmos) constituyen «proposiciones irreductibles al sensualismo y el intelectualismo que iban a revivir en los románticos para devolver su valor profundo al mito, a la poesía y a la religión (...). Bajo la seguridad aparente del XVIII, siglo sordo al destino y ciego a los signos y a las imágenes, las almas de algunos vivían en un malestar anunciador. Hamann y Herder, el joven Goethe y Jean Paul, también Jean Jacques y aun Diderot, los pietistas y los ocultistas (...) comienzan de nuevo a percibir el mundo como una prolongación de sí mismos y su propio ser como inserto en el flujo de la vida cósmica (...). De una actitud estrictamente psicológica se pasa de nuevo a una experiencia interior lo bastante profunda y lo bastante audaz para que renazca una era metafísica» (9).

Bien lejos está Cadalso de esta dimensión del romanticismo germánico estudiada por Béguin. Tampoco se acerca mucho a Goethe, aunque sus oscilaciones entre racionalismo irónico y sentimentalismo desenfrenado (comparemos, por ejemplo, las *Noches lúgubres* con lo que dice de ellas en las *Cartas marruecas;* y el poema *A la muerte de Filis,* con ciertos comentarios sobre María Ignacia en su *Epistolario)* le sitúan más próximo al Goethe conquistador de su propio equilibrio, capaz (a diferencia de Hamann) de equilibrar el sentido del infinito con el de la limitación, el propiamente estético. Aunque existe cierto lejano parentesco entre las *Noches lúgubres* (escritas a partir de la muerte de María Ignacia en 1771) y el *Werther* de Goethe (escrito a partir de 1773), en cuanto ambas obras resultan ser expresio-

(8) Véase Béguin, *cit.,* pp. 79-80.
(9) *Ibídem,* pp. 76 y 77.

Además, como señala acertadamente Starobinski, el campo real tenía muy poco de idílico, entre el bajo nivel de vida de los campesinos y la desfiguración creciente del paisaje por la industria. Lo «pintoresco» ha de buscarse en una naturaleza intacta, en las montañas; es entonces cuando se abre paso lentamente en Europa (pero no en Cadalso, ni en otros viajeros ilustrados españoles) la sensibilidad para los espectáculos grandiosos de la naturaleza, lo «sublime» de Addison y Burke, de Shaftesbury, que incluye el escalofrío del riesgo. Y se irá acercando el romanticismo, acosado en su huida de la ciudad y del campo industrializado, contra el fondo de una naturaleza «sublime» que simboliza lo infinito, la muerte, lo que desborda al hombre. Por eso el idilio se transformará en elegía o utopía: lo imposible proyectado en el pasado o el futuro.

Pero la comparación de Cadalso con Gessner y la posible influencia recibida se basan más bien en conjeturas. Sabemos que estudió en París de 1750 a 1754, que estuvo después en Inglaterra y Francia en 1755-1757 y que de 1760 a 1762 viajó por Europa. La primera traducción al francés es de 1762. Cadalso, a los veintiún años, se dedicaba a comprar los mejores libros que podía:

«... me ocupé en ambas ciudades (París y Lyon) en comprar los mejores libros que pude y lo mismo ejecuté en Londres (...). El año y medio que duró esta ficción, la reclusión que yo mismo me impuse (...) me pegaron este genio (...) y el amor a los libros» (13). José Luis Cano, en su estudio *Gessner en España,* señala cómo se hicieron traducciones de Gessner al francés y al inglés, ambas en 1762; mientras que la primera al español es de 1785. Es muy probable que Cadalso comprara y leyera alguna de estas traducciones durante su último viaje por Europa, o bien en los años siguientes, anteriores a *Ocios de mi juventud* (escritos entre 1768 y 1772 y publicados en 1773). Refiriéndose a Meléndez Valdés, en cambio, señala José Luis Cano:

«Aunque es probable que, antes de esa fecha (1785), las poesías de Gessner fueran conocidas de nuestros poetas, en 1778 todavía no había leído nada de ellas Meléndez Valdés» (14).

En carta a Jovellanos de 3 de noviembre de 1778 afirma éste haber leído *Las Estaciones* de Saint Lambert, que es quien despierta su curiosidad por *Gesnero.* Esto nos incita a dudar de la influencia de Gessner en Cadalso, que, en caso de que lo hubiera considerado importante, lo habría transmitido a su amigo y discípulo Meléndez. Es

---

(13) Véase *Escritos autobiográficos y epistolario,* Londres, Tamesis Books, p. 9.
(14) Véase *Heterodoxos y prerrománticos,* M., Júcar, 1974, p. 192.

italianos como Galileo, censurados en su país). Newton realiza el «compromiso deísta» que alimentará la cultura de la Ilustración (más tarde, Hume socavaría esas certeras metafísicas del Dios «relojero» y la armonía del universo). Otros pensadores que contribuyeron a construir la nueva realidad intelectual en que el joven y clasicista Cadalso se sumerge temporalmente son los ensayistas, los «gentlemen» filósofos. Joseph Addison (1677-1719), con su revista *El Espectador,* y sir Richard Steele (1672-1729), con *El charlatán.* El conde de Shaftesbury (1671-1713), más filosófico, continúa en esa línea, muy de la Inglaterra de entonces, de conciliar empirismo crítico con neoplatonismo. En su *Carta sobre el entusiasmo* (1701) considera la naturaleza como plasmación de la armonía divina.

Alexander Pope (1688-1744), autor del *Ensayo sobre la crítica* (1708), es un poeta y preceptista fundamental, cuya doctrina iba ganando vigencia y difusión cuando Cadalso se forma. Sebold ha señalado la muy probable influencia recibida, en el tema de la «licencia poética» que va socavando el rigor neoclásico (y que Feijoo había apuntado en *El no se qué,* de 1734); también apunta las de Shaftesbury y Thomson, junto a Rousseau:

«Es muy probable que Cadalso conociera todos los textos ingleses y franceses que acabo de citar (...). Estaba familiarizado lo mismo con el texto inglés que con el francés del *Essay on man* de Pope («Los eruditos a la violeta) (...), conocía bien las principales obras de Rousseau (...). Me parece también muy probable que Cadalso leyera *The seasons* de Thomson» (17).

Cadalso pudo leer también a los prosistas ingleses de la primera mitad del XVIII: Jonathan Swift (1667-1745), con sus *Viajes de Gulliver* (1716), y Daniel Defoe (1660-1731) y su *Robinson Crusoe* (1719) (recomendado por Rousseau en el *Emilio,* como lectura principal); y a los de la segunda mitad: Samuel Richardson (1689-1781), autor de *Pamela* (1740) y *Clarisa* (1748); Henry Fielding (1707-1754), conocido por su *Tom Jones* (1749); Laurence Sterne (1713-1768), autor de *Tristam Shandy* (1759-1767) y *Viaje sentimental* (1768); Tobias Smollet (1721-1771) y, sobre todo, Oliver Goldsmith (1728-1774), cuyo *Vicario de Wakefield* quizá le interesó, aunque lo más probable es que sus *Cartas chinas,* o *El ciudadano del mundo,* le influyeran, al lado de las *Cartas persas,* de Montesquieu. Lo más probable es que Cadalso se dedicara preferentemente, en sus lecturas inglesas, a la lírica, la prosa ensayística y la preceptiva o teoría estética.

Aunque algo del prerromanticismo parcial e incipiente de Cadalso

---

(17) Véase Sebold, *cit.,* pp. 101-112. Véase también, del mismo, *El rapto de la mente,* M., Prensa Española.

le pudo ser transmitido por esa prosa y por el substrato científico y filosófico mencionado, es en la poesía lírica donde se puede hablar de fuentes directas. El mismo admitió haber escrito sus *Noches lúgubres* a la manera de Young, lo cual ha dado lugar a interpretaciones exageradas. Glendinning, Helman, Montesinos y Sebold han sido algunos de los más destacados en la discusión de este tema. Parece que Edward Young (1684-1765) influyó con sus *Pensamientos nocturnos* (1742-1745), no directamente sino a través de la muy retocada traducción en prosa francesa de Le Tourneur, que subraya el tono quejumbroso y egocéntrico y recorta lo filosófico, además de presentar un atractivo grabado en la portada, que pudo ser importante en la imaginación de Cadalso. James Thomson (1700-1765) pudo influir en su poesía bucólica con *Las estaciones* (1726); al menos, es indudable que lo hizo en su discípulo Meléndez. También Thomas Gray (1716-1771), con su *Elegía en un cementerio de aldea* (1750), pudo reforzar, con su tono fúnebre, la influencia de Young. Es dudoso que Cadalso recibiera algo del influjo, muy importante en las décadas posteriores a su muerte, de la poesía ossiánica. El escocés James MacPherson (1736-1796) publicó sus *Obras de Ossian* (1773) atribuyéndolas a un monje céltico del siglo III. Incluso su obra más temprana, *Fragmentos de poesía antigua* (1761), no parece haber dejado rastro en nuestro escritor.

Hay otros aspectos de la cultura inglesa, de enorme originalidad, que Cadalso debió de conocer, pero que no parecen haber influido en su lírica, tan sometida a los modelos clásicos. Se trata de la teoría estética y de la nueva manera de contemplar y de tratar el paisaje. Jovellanos, nacido sólo tres años después, pudo dar a conocer durante su larga vida lecturas que Cadalso probablemente no tuvo tiempo de asimilar e integrar en su truncada obra literaria. En los años de Sevilla, con Olavide (1768-1778), empieza a leer sistemáticamente, no sólo a los franceses, sino a Locke, Adam Smith, Godwin y Newton, además de los teóricos que aquí nos interesan. Según E. Helman, «refiriéndose a la arquitectura inglesa [...] Jovellanos manifiesta su preferencia en las artes por el genio inglés [...]. El gusto por la novela inglesa del siglo XVIII se extiende hasta la predilección que siente por las terribles novelas góticas de Mrs. Radcliffe, que le mandaba lady Holland, y por las sentimentales, como la *Clarisa Harlowe,* de Richardson, que traduce [...]; aprovecha las más destacadas obras inglesas de retórica, como la de Blair, y la muy conocida de Burke acerca de lo sublime» (18).

---

(18) Véase «Jovellanos y el pensamiento inglés», en *Jovellanos y Goya*, M., Taurus, 1970, páginas 91 y 92. Véase también, de Jovellanos, «Sobre la arquitectura inglesa y la llamada gótica», en *Obras,* M., BAE, 1956, t. LXXXVII.

En este aspecto, la formación de Cadalso presenta un desfase; o más bien es el distinto nivel de desarrollo económico y cultural el que hace contrastar la literatura inglesa, donde se están poniendo las bases del romanticismo europeo, y la española, todavía luchando con armas neoclásicas contra la degeneración del barroco. En Inglaterra se elabora una teoría estética en que lo subjetivo, el «gusto», es lo fundamental, a mediados del siglo XVIII. W. J. Hipple ha pasado revista a los principales autores. Addison es uno de los primeros en marcar la diferencia entre lo bello y lo sublime, y habla de paisajes abiertos, con montañas gigantescas, desiertos, aguas tumultuosas, con esa «magnificencia asombrosa» *(That rude Kind of Magnificence... of these stupendous Works of Nature).* Edmund Burke le sigue en importancia en esta delimitación de lo sublime y lo bello *(A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful,* primera edición, 1757). Hugh Blair, profesor en la Universidad de Edimburgo desde 1760, da lecciones magistrales eclécticas (Kames, Hume y Burke, junto a D'Alembert) sobre lo sublime en Ossian, e incorpora el término «pintoresco» a la teoría estética (que, originariamente usado en las pinturas italiana y holandesa, se usaba en Inglaterra desde 1685). William Gilpin y sir Joshua Reynolds también tratan el concepto de lo «pintoresco», entonces tan netamente definido como «sublime», «romántico» y otros. R. P. Knight publicaría su poema didáctico *The landscape (El paisaje)* en 1794, donde se codifica la controversia de lo «pintoresco» y se combinan teoría estética y «arquitectura paisajística» (19). No sabemos hasta qué punto Cadalso tuvo oportunidad de contemplar alguno de aquellos magníficos «jardines paisajísticos» ingleses en sus viajes, que se oponían radicalmente al jardín neoclásico, cartesiano, que Francia imponía a Europa; pero sí que su amiga la condesa-duquesa de Benavente (la mencionada en su epístola *A Augusta,* desde Aragón, hacia 1768-1770) se había hecho construir uno en su finca «El Capricho», con su ordenado desorden natural y sus templetes y ruinas de pastiche. Sólo que en España el fenómeno era imitativo y reducido a contadas familias de la alta nobleza, y en Inglaterra marcó una época para la aristocracia campesina, antes de la transformación industrial y colonial de la economía. Un ejemplo de esta época lo ofrece el gran jardín señorial de «Stourhead», como ha mostrado Kenneth Woodbridge (20). A partir de 1718, los aristócratas empiezan a transformar sus residencias campestres, con un presupuesto cultural subyacente: reconciliar las pro-

---

(19) Véase W. J. Hipple: *The Beautiful, the sublime and the Picturesque,* C., Southern Illinois University Press, 1957, pp. 83, 122 y 200, especialmente.

(20) Véase *Landscape and Antiquity,* Oxford, Clarendon Press, p. 970.

puestas científicas del empirismo con la teoría cristiana tradicional sobre el universo. Con Newton, piensan que el estudio de los fenómenos revelará la Razón Suprema. Se quiere creer que la Naturaleza (y el hombre como parte de ella) es buena. Así se fundamenta esta mística del paisaje, que proclama, de modo depurado, esa bondad. Locke y Pope contribuyen a divulgar esta teoría del «orden natural», del hombre bueno, capaz de controlar la tiranía real *(Bill of Rights,* 1688) y defender la «sagrada propiedad». Los lores viajan a Italia en busca de la antigüedad ejemplar, y también a Suiza, donde hacia 1776, gracias a Thomson, Gessner y Rousseau, se empezaba a apreciar por las minorías el paisaje «sublime» (pero no por Cadalso, al parecer, ni por Leandro F. de Moratín, que en 1793 sólo ve en las montañas peligro y horror sin valor estético). Era la época en que las élites iniciaban la moda del *grand tour* por Europa (que hoy se realiza a gran velocidad, mecánicamente y en masa). Colt Hoare, dueño de «Stourheard», contempla Suiza en soledad, usa adjetivos rousseaunianos para describirla y contrata a Turner para que le pinte cuadros más «sublimes» que «pintorescos».

De Descartes a Locke, de las ideas innatas a la sensación concreta: el siglo racionalista acepta el dominio de la pasión gracias a Inglaterra y Suiza. Burke define el nuevo placer «sublime», excitado por peligros y pasiones contemplados, no realmente padecidos; lo sangriento o aterrador como mero espectáculo. ¿Qué se refleja en Cadalso de todo esto? Salvo en las *Noches lúgubres,* «imitando el estilo de las que escribió en inglés el doctor Young», muy poco en *Ocios de mi juventud* y en las *Cartas marruecas.* Y aun así no parece que en las *Noches* se propusiera conscientemente Cadalso la nueva estética. En cuanto a la naturaleza, es muy característica de nuestro ilustrado la dualidad, la polivalencia, propia de su grupo generacional de «transición». Si en *Ocios* parece aún intacta la cosmología tradicional, el orden idealista neoplatónico, en las *Noches* apunta el subjetivismo egocéntrico prerromántico. En el siglo XVIII triunfa la idea del universo infinito sobre la antigua esfera rodeada por el empíreo y el motor inmóvil; triunfa el relativismo y, al no haber centro absoluto, cada conciencia organiza el mundo en torno a su propia perspectiva. Se atiende al detalle concreto, a lo llamativo; caduca la abstracción idealista (y con ella queda atrás Cadalso y su bucolismo clásico); en cambio, en la perspectiva personal de las *Cartas marruecas* apunta el juicio independiente del individuo, a pesar de la actitud discreta del «hombre de bien» (21).

---

(21) Véase J. Marichal: *La voluntad de estilo,* M., R. de O., 1971, pp. 151-160, y M. Baquero Goyanes: *Perspectivismo y contraste,* M., Gredos, 1963, pp 11-26.

Para terminar con este recorrido panorámico por el contexto cultural europeo de Cadalso, vamos a encuadrarlo en su relación con la literatura francesa, la más próxima e influyente para la mayoría de nuestros ilustrados (por ejemplo, en Meléndez Valdés conocemos, gracias al admirable libro de Demerson, la preponderancia absoluta de libros franceses en su biblioteca, originales o traducidos). Aunque Cadalso tuvo un importante contacto con Inglaterra, críticos como L. A. de Cueto, marqués de Valmar, han percibido básicamente su figura como la del neoclásico afrancesado, debelador de los prolongados abusos barrocos: «Don José Cadalso fue el primero que entró de lleno en la nueva senda [...] y cultivó [...] las letras amaneradas de la escuela francesa. ¡Qué mucho, si se había educado en París!» (22).

Parece que, durante sus estudios en el Collège Louis-le-Grand, de los jesuitas, su formación fue sobre todo humanística. Entre 1750 y 1754, y luego hacia 1757, París le ofrece una continuación de los estudios jesuíticos en Cádiz: mucho latín y dominio de los clásicos. No sería muy distinta la enseñanza en el Seminario de Nobles de Madrid. Pero a partir de su viaje de 1760-1762 debió de frecuentar a los contemporáneos. Uno de los autores que más le influyeron fue Montesquieu (1689-1755), cuyo *Espíritu de las leyes* (1748) enseñó a apreciar al joven Meléndez en Salamanca; y las *Cartas persas* (1721), que tuvieron inmenso éxito por Europa (23). Voltaire (1694-1778), gran patriarca de la Ilustración francesa, se había empapado en la cultura, más avanzada, de la sociedad británica, durante su exilio de 1726-1729; sus *Cartas inglesas* (1734) pudieron ayudarle a asimilar mejor lo inglés, en sus aspectos de crítica empírica, tolerancia, libertad política, etc. Lo mismo Vauvenargues (1715-1747), que es uno de los tempranos defensores del sentimentalismo prerromántico. También el abate Prévost (1697-1763) pudo ofrecerle una novela dedicada al análisis de la pasión, *Manon Lescaut* (1731), a la vez que traducciones de la «novela sentimental» inglesa que tanto apreciaría Jovellanos, sobre todo las tres principales obras de Richardson. Diderot (1713-1784) resulta profético al defender la inspiración y el genio en *La poesía del futuro* (1758) y en el artículo sobre «El genio» en la *Enciclopedia* (1757). Alaba los cuadros con tema de ruinas; traduce a Shaftesbury y se adelanta a MacPherson. Pero sería J. J. Rousseau (1712-1778) quien le transmitiera la más poderosa corriente prerromántica. Glendinning y Sebold han afirmado su influencia en Cadalso,

(22) Véase *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo I, M., Rivadeneyra, 1869, pp. CV.

(23) Véase, entre otros estudios, *J. Cadalso y las cartas marruecas*, de John B. Hughes, M., Tecnos, 1969, en especial el cap. V, en que las compara con las *Lettres persanes*.

basándose en paralelos textuales; sus principios e ideas sobre el estado de naturaleza fueron difundidísimos y asimilados por toda una generación, aunque ya habían apuntado en escritores anteriores. Cadalso pudo leer sus *Discursos sobre las ciencias y las artes* (1750), *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, la *Carta a D'Alembert* (1757), *La nueva Eloísa* (1761) y el *Emilio* (1762); pero no las *Confesiones* (1782-1789) y los *Ensueños del paseante solitario* (1782), que es donde madura su capacidad introspectiva y se profundiza su sentimiento de la naturaleza. Por eso sólo se podría traer aquí el nombre de Bernardin de Saint Pierre (1737-1814) para marcar el poderoso contraste entre el pleno desarrollo del prerromanticismo francés y los limitados brotes españoles del tipo de las *Noches lúgubres*. La muerte prematura de Cadalso le impidió una probable apertura posterior, análoga a la de Jovellanos, más allá de su lírica neoclásica y su prosa crítica; pero, aunque hubiera vivido más, ¡qué distancia con Saint Pierre, único amigo de vejez de Rousseau y de un romanticismo auténtico y casi pleno!

En todo caso, Cadalso tuvo en *La nueva Eloísa* y el *Emilio* a su disposición la esencia de la nueva sensibilidad, que tenía que cambiar primero las almas para que pudieran ver el paisaje con ojos distintos. Si Cadalso no pudo escribir otra cosa que sus *Ocios* en poesía es porque la evolución de la literatura española llevaba un ritmo muy distinto. Prévost había preparado la nueva intimidad a pesar de ignorar «lo pintoresco» y el paisajismo. No creemos que Sebold acierte en su exagerada interpretación del «romanticismo» de Cadalso, basado en una obrita desigual como las *Noches lúgubres* y en cierto patetismo de algunos poemas de *Ocios*, no tan lejanos, a pesar de todo, de Garcilaso. No hay nada en Cadalso que nos acerque a la prosa poética de Rousseau ni de Saint Pierre, nacidos antes que él. Nada en su arcádica poesía de *Ocios* que deje entrever el paisaje invernal de MacPherson (1760-77). Nada de la melancolía sublime del paisaje sin hombres de *Pablo y Virginia;* nada de la nueva apreciación del paisaje de montaña. André Monglond ha estudiado el desarrollo de esta nueva visión (24) en el *Voyage dans le Pyrénées* (1782), de Ramond, y en Haller, el suizo mencionado anteriormente, cuyo poema *Los Alpes* había sido reeditado con frecuencia a lo largo del segundo tercio del siglo. Entre 1770 y 1785, la valoración romántica de la montaña se ha ido difundiendo. Entre los suizos y los ingleses (Thomson, Hervey, Ossian, Gilpin) han logrado la estimación del

(24) Véase *Le préromantisme français*, París, Corti, pp. 133 y ss.

paisaje real, concreto, incluso invernal, frente a la falsedad arcádica. De toda esta remoción, Cadalso sólo asimila (y movido por la presión excepcional de la brusca muerte de María Ignacia) la poesía sepulcral de Hervey, Gray y Young, como fuente de emociones egotistas. Pero su poesía de retiro al campo, en ficticio idilio opuesto a la corrupción urbana que en el fondo es su único mundo, no tiene nada que ver con el cultivo de la soledad por Juan Jacobo, ya en 1762, su entrega profunda al entorno natural como resonador de emociones y como base telúrica y vital. Cadalso, educado en Francia y en Inglaterra durante varios años, sigue siendo un español arraigado en su tradición, como lo confesaría más de una vez y como evidencia en sus obras. Es un ilustrado en el inicio del medio siglo de transición al romanticismo, y presenta las ambigüedades y contradicciones consiguientes; pero básicamente permanece neoclásico en su lírica, discreto «hombre de bien» en su estilo moderado de las *Cartas marruecas,* y sólo aprovecha la moda prerromántica de Young en una coyuntura existencial de excepción; después, no sólo no publica las *Noches lúgubres,* sino que ironiza sobre ellas con despego.

Así que las influencias y las analogías con autores prerrománticos alemanes, ingleses y franceses son limitadas, aunque no carecen de importancia. Estuvo en contacto con la nueva poesía bucólica suiza, con el ensayismo británico, con las teorías estéticas que preparaban el romanticismo, con la jardinería de los aristócratas ingleses, con los enciclopedistas franceses y con Rousseau, símbolo de la nueva sensibilidad; pero, al lado de influencias difusas probables, sólo podemos documentar concretamente unas pocas: Young, Montesquieu, Rousseau... En sus textos confiesa sus preferencias y admiraciones, y éstas se concentran en la antigüedad grecolatina y el Siglo de Oro español. Esta revisión panorámica del contexto europeo de Cadalso revela, en suma, que son mayores los contrastes que las coincidencias. Que, a pesar de sus viajes y su educación privilegiada, decide ser y sólo puede ser el ilustrado castizo, amigo de Nicolás Fernández de Moratín, que se opone al barroco degenerado desde el rigor neoclásico y desde los modelos puros del Siglo de Oro; el español abierto a Europa, curioso lector, pero integrado en una nación cuyo desarrollo histórico hubiera hecho inviable el ofrecimiento a los lectores de una auténtica sensibilidad rousseauniana, de un moderno sentimiento de la naturaleza. Revela que, como máximo, la expresión más lograda de su apertura europea fructificó en la obra de Meléndez Valdés, enriquecida por su magisterio y por el de Jovellanos. Pero no hagamos de Cadalso un romántico: no sabe ver el paisaje sin la lente falsa del

bucolismo, no expresa lo sublime y lo pintoresco, no sueña, no medita. En España, la auténtica relación romántica con la naturaleza no se consolida hasta Bécquer. Todo lo demás se reduce a tanteos ocasionales. (25).

FEDERICO BERMUDEZ-CAÑETE

«Huerta Grande»
La Zubia
GRANADA

---

(25) La presente revisión panorámica del «contexto europeo» de Cadalso sólo pretende insistir en ciertos aspectos, como la disparidad entre la sensibilidad de Cadalso y nuevos temas y corrientes literarias ya en auge en Inglaterra y Suiza, sin dejar de valorar estudios tan sólidos como el de Joaquín Arce: *La poesía del siglo ilustrado.* M., Alhambra, 1981, que dedica un capítulo a este tema.

UNA LECTURA DE «LOS ERUDITOS A LA VIOLETA»

En agosto de 1768 redactó probablemente José Cadalso su explosivo *Calendario manual y guía de forasteros en Chipre,* sátira contra la alta sociedad y aristocracia madrileñas, que le iba a costar el destierro de la Corte *. Dos años más tarde, en 1770, la protección del conde de Aranda lo devuelve a Madrid. Pero ya no es el mismo. Del joven triunfador mimado por la sociedad, ilustrado y optimista, ha surgido otro hombre, desengañado y escéptico. Su carrera militar, por otra parte, no acaba de alcanzar el brillo que él hubiera deseado. En esas circunstancias conoce a la joven actriz María Ignacia Ibáñez, que tan importante papel habría de desempeñar en su vida. Al mismo tiempo, se dedica de lleno a los quehaceres literarios e intenta estrenar dos tragedias, ambas de corte neoclásico y contenido prerromántico. La primera de ellas, *Solaya o los circasianos,* hoy afortunadamente recuperada por los buenos oficios de Francisco Aguilar Piñal, no consigue la aprobación de la censura; la segunda, *Don Sancho García,* logra estrenarse y, pese a los atractivos y buen hacer de la protagonista —la propia María Ignacia Ibáñez—, constituye un rotundo fracaso.

La actriz morirá pocos meses más tarde, en abril de 1771, lo que no dejó de contribuir a fomentar el pesimismo de su enamorado. Pues bien, sabemos que en el momento de esa muerte Cadalso se encontraba escribiendo sus *Eruditos* (1).

En la imprenta de don Antonio de Sancha, y en el año de 1772, ve la luz un librito de sesenta y ocho páginas intitulado *Los eruditos / a la violeta, / o / curso completo / de todas las ciencias, / dividido en siete lecciones / para los siete días / de la semana. / Compuesto / por Don Joseph / Vázquez, / quien lo publica en obsequio / de*

* R. Foulché-Delbosc publicó el *Calendario* por vez primera en el tomo I (1894) de la *Revue Hispanique.* Ahora acaba de ser reeditado (Madrid, CSIC, 1982), por Nigel Glendinning, con motivo del segundo centenario (1782-1982) de la muerte de su autor.

(1) Cf. N. Glendinning: «Introducción» a *José Cadalso: Los eruditos a la violeta,* Salamanca, 1967, p. 15: «Cadalso escribió parte de sus *Eruditos a la violencia* después del mes de agosto de aquel mismo año [1771], ya que fue entonces cuando se publicó uno de los libros que se citan en esa obra.»

los que pretenden / saber mucho, / estudiando poco (2). «Joseph Vázquez» es, evidentemente, Cadalso, cuyo apellido materno era Vázquez. A raíz de los problemas de censura habidos con su tragedia *Solaya*, nuestro escritor se acostumbró a utilizar pseudónimos. Primero fue «Juan del Valle», con el que firmó *Don Sancho García* (1771). En este caso es «Joseph Vázquez», bastante más cercano a su nombre verdadero.

Parece que el antedicho folleto obtuvo buena acogida de público. Prueba manifiesta de ello es que 1772 contempló dos impresiones del mismo, corrigiendo la segunda las erratas anunciadas en lista por la *princeps.* No nos llamemos, sin embargo, a engaño. El número de ejemplares de la primera tirada no debió ser muy grande. «¿Pudieron, en efecto —se pregunta Glendinning—, imprimirse en 1772 mil quinientos ejemplares de los *Eruditos,* cuando toda la edición (salvo 27 volúmenes) se hallaba vendida antes de que el anuncio de su publicación apareciese en la *Gaceta de Madrid,* esto es, antes del 13 de octubre?» (3). Sea como fuere, Cadalso tuvo ocasión de saborear por vez primera los laureles del éxito. Un éxito que lo indujo a publicar, a fines de ese mismo año, un *Suplemento / al papel / intitulado / Los eruditos / a la violeta, / compuesto / por Don Joseph / Vázquez,* 82 páginas que fueron asimismo impresas en las oficinas de Sancha. Un éxito que lo induciría a escribir más tarde un breve opúsculo rotulado *El buen militar a la violeta,* que no aparecería sino póstumamente (1790) en Sevilla.

Junto a *Eruditos* y *Suplemento* se ha venido editando, a partir de la edición de Hernández Pacheco (Madrid, 1781) un papel breve y mordaz, fechado en Madrid el 10 de noviembre de 1772, que tiene por nombre *Junta que en casa de Don Santos Celis tuvieron ciertos eruditos a la violeta; y parecer que sobre dicho papel ha dado el mismo a Don Manuel Noriega, habiéndosele éste pedido con las mayores instancias desde Sevilla.* El libelo está presentado en forma de carta y es obra del poeta asturiano Manuel Santos Rubín de Celis y Noriega, quien reparte ficticiamente su nombre entre remitente y destinatario. Rubín de Celis es el mismo que años después dirigiría *El Corresponsal del Censor,* periódico bisemanal considerado por la crítica como la más importante continuación de *El Censor.* A pesar de los atractivos culturales que presenta el personaje que redactó la

(2) Biblioteca Nacional de Madrid, signatura 3/35887. Una buena descripción del libro puede encontrarse en *La imprenta de don Antonio de Sancha (1771-1790). Primer intento de una guía bibliográfica para uso de los coleccionistas y libreros,* de Antonio Rodríguez-Moñino (Madrid, Castalia, 1971, p. 46).

(3) N. Glendinning, en *Historia de la literatura española* (ed. R. O. Jones), IV, *El siglo XVIII,* Barcelona, 1973, p. 37.

Junta, su inclusión en el *corpus* de los *Eruditos* no deja de ser absolutamente arbitraria y obedece tan sólo a intereses privados de editores desaprensivos.

Los eruditos a la violeta, pues, albergan tres opúsculos cadalsianos: los *Eruditos* propiamente dichos, el *Suplemento* publicado ese mismo año y el póstumo *Buen militar* (no incorporado junto a los anteriores hasta 1818, fecha de la segunda edición de las *Obras* de Cadalso por Repullés). Veamos brevemente el contenido de los tres folletos (4).

El primero de ellos se abre, tras una «Advertencia» preliminar explicativa y redundante, con una «Dedicatoria a Demócrito y Heráclito», filósofos a los que una antigua tradición relacionaba simbólicamente con la risa y el llanto. Motivo de carcajadas, pero también de lágrimas, vienen a ser —dice el autor— estos pseudoeruditos perfumados con agua de violeta, exteriormente sapientísimos e interiormente analfabetos. Y acaba: «Júpiter os guarde de todo mal; pero, sobre todo, de un mal erudito» (5).

El hecho de que Cadalso divida sus lecciones entre los siete días de la semana puede ser un recuerdo de la educación jesuítica que recibió, pero también puede tratarse de un intento de ridiculizar a cierta «academia» existente en Azcoitia desde 1748, más o menos, cuyos miembros, despectivamente conocidos como «caballeritos de Azcoitia», organizaban sus reuniones y charlas culturales de acuerdo con el siguiente programa: los lunes, matemáticas; los martes, física, etc. (6).

En la primera lección, correspondiente al lunes, el profesor a la violeta que enmascara a Cadalso explica a sus discípulos la idea general de las ciencias, su objeto y uso y las cualidades que deben adornar a todo buen alumno violeto. «Las ciencias —dice el ilustrado pedagogo— no han de servir más que para lucir en los estrados, paseos, luneta de las comedias, tertulias, antesalas de poderosos y cafés, i para ensobervecernos, llenarnos de orgullo, hacernos intratables è infundirnos un sumo desprecio para con todos los que no nos admiren. Este es su objeto, su naturaleza, su principio y su fin» (7).

---

(4) Citaré *Eruditos*, respetando ortografía y puntuación originales, por la segunda tirada de la *princeps* (1772), y *Suplemento* por la primera edición, de ese mismo año. Para *Buen militar* me sirvo de la edición moderna de *Eruditos* llevada a cabo por R. Miquel y Planas (Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1928, pp. 297-324 del tomo, que, por cierto, está espléndidamente impreso).

(5) P. 4.

(6) Cfr. R. P. Sebold: *Cadalso: el primer romántico «europeo» de España*, Madrid, 1974, páginas 242-243.

(7) Pp. 7 y 8.

El martes es el día relativo a la poesía, a la ciencia poética y retórica. Aquí no puede evitarse el recuerdo de las palabras que a Cervantes dirige su fingido amigo en el «Prólogo» del *Quijote:* «En lo de citar en las márgenes de los libros y autores de donde sacáredes las sentencias y dichos que pusiéredes en vuestra historia, no hay más sino hacer, de manera que venga a pelo, algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria, o, a lo menos, que os cuesten poco trabajo el buscalle...» (8). Al futuro erudito a la violeta no se le pide siquiera oportunidad en sus citas. Basta con que pondere la imaginación de Homero (aunque no sepa en qué la utilizó), la sublimidad de Píndaro o la dulzura de Anacreonte. En estas páginas es donde Cadalso se conduce con más libertad, extensión y familiaridad. Por entre las continuas referencias latinas y españolas —armas imprescindibles en boca de un violeto *comme il faut*—, Cadalso proporciona al lector pinceladas personales y apuntes críticos muy curiosos. Por ejemplo, al referirse al teatro clásico francés, emite un juicio muy concreto sobre la *Fedra* de Racine, que, evidentemente, entrañaba una gran originalidad en el momento histórico en que se escribió: «Y también callaréis que en la tal Phedra hay una relación campanuda, hinchada y pomposa de la misma naturaleza que la que critican tanto en nuestro pobres autores del siglo pasado» (9). Es un detalle muy significativo del pensamiento literario y del credo estético de Cadalso, reacio a normas rígidas de corte clasicista (por más que las acatara en ocasiones, como buen hijo de su siglo) y abogado precursor de la libertad romántica: «Si Calderón, Lope, Moreto, Solís, Zamora, Cañizares y los otros de aquella secta no quisieron ceñirse à las reglas del theátro, fue meramente porque no quisieron, y que en lenguage, idéa, y desenlace fueron originales» (10). Aquí ya no es el profesor a la violeta quien habla, sino su doble Joseph Vázquez. Esta reivindicación de nuestro teatro barroco constituye un rasgo de modernidad muy notable. Burla burlando, y entre chiste y chiste, Cadalso se nos va retratando en punto a gustos literarios, y lo va haciendo casi sin saberlo, absorbido quizá por el mensaje puramente satírico que se propone transmitir.

El miércoles le corresponde a la filosofía antigua y moderna, materia de la tercera de las lecciones. En este caso, la originalidad de Cadalso es prácticamente nula. Se limita a recomendar a los futuros violetos un manual francés en dos tomos: *Histoire des philosophes anciens* e *Histoire des philosophes modernes,* de Alexandre Savérien.

---

(8) E. Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1972^{4}, p. 15.
(9) P. 21.
(10) P. 22.

Curiosas son, sin embargo, algunas definiciones de términos filosóficos que el maestro brinda a sus discípulos, aunque no falte tampoco en ellas la referencia Savérien.

La cuarta lección (jueves) versa sobre el derecho natural y de gentes. La quinta, sobre teología. En esta última lección, correspondiente al viernes, abundan los chistes felices y es importante señalar la libertad escéptica con que Cadalso trata los asuntos de religión. Singular es que haya situado, al lado de la teología, rudimentos de mitología e incluso de historia de las religiones. Se diría que el profesor violeto tiende a considerar el fenómeno teológico en su dimensión mitológica y no en la de una religión totalizadora e indiscutible. Hay que tener en cuenta que los *Eruditos* se publican el mismo año en que se completa el *corpus* de la *Enciclopedia* francesa al cuidado de Diderot y D'Alembert. Por más que, y en contraste con los 28 volúmenes que componen el diccionario más famoso del mundo, los *Eruditos* no pretendan ser sino una pseudoenciclopedia para ignorantes presuntuosos y pedantes afectados, las coincidencias temporales son siempre significativas. También en España se iba abriendo paso el nuevo espíritu ilustrado, del que José Cadalso es miembro y representante de excepción.

El sábado es el día de la ciencia matemática y de la astronomía. Como militar que era, Cadalso habría de conocer con cierta profundidad las matemáticas que su profesión requería. El estilo sigue siendo, empero, superficial y chistoso, sin notables hallazgos expresivos, pero con la frescura y espontaneidad que proceden de la utilización de un lenguaje cotidiano y conversacional y que hacen que la lectura no pierda interés, aun en estas lecciones más farragosas, tanto para el futuro violeto como para el lector de hoy.

La séptima lección recoge, en abigarrada miscelánea, aquellas disciplinas no abordadas por el maestro en los anteriores días de la semana. El propio pedagogo nos lo dice con irónicas palabras: «Hoi Domingo, despues de encargáros que repaséis las lecciones de los anteriores dias, algunas veces, mientras os cepillan el vestido, ò mientras arrima el coche, os digo que no basta el profundo conocimiento que os he inoculado (qué alusion à las viruelas!) con sumo méthodo, y primor; se ha hecho indispensable una tintura menos sólida de otras facultades, y noticias, como son las siguientes. Historia. Lenguas vivas. Blasón. Música. Viajes. Crítica» (11).

En punto a viajes, el profesor finge haber recibido un papel que envolvía unos bizcochos de la confitería acerca de las «Instrucciones

(11) P. 58.

dadas por un padre anciano à su hijo que va à emprender sus viages». En ese papel, un viejo tradicionalista y conservador aconseja a su hijo la conducta que debe observar en un viaje por Europa. Curiosamente, el hijo ha de viajar por idénticos lugares a los que recorrió Cadalso años atrás. Los consejos del anciano parecen ser del gusto de Joseph Vázquez, pero al profesor violeto no le resultan precisamente aleccionadores. Así, interrumpida la arenga del sesudo padre, continúa el alocado maestro: «Aqui estaba roto el manuscrito, gracias à Dios, porque yo me iba durmiendo con la lectura, como habrá sucedido à todos vosotros, y à qualquiera hombre de buen gusto, bello espíritu, y brillante conversación» (12). Y acto seguido copia para sus discípulos cinco reglas necesarias para llegar a ser un perfecto viajero a la violeta. Con esas cinco reglas, que insisten en lo mismo que el resto de las suministradas en el libro, y con otras seis relativas al comportamiento violeto en punto a crítica literaria, se clausura el folleto.

Comienza el *Suplemento* con una especie de prólogo en el que Cadalso sale al paso de una noticia que anunciaba la inmediata publicación de un papel —no otro que la *Junta* de Rubín de Celis— contra sus *Eruditos a la violeta.* Destino extraño el del mencionado papel, pues desde 1781 iba a formar parte del *corpus* habitual de la sátira que combatía. No sabemos si Cadalso había leído la *Junta* antes de redactar el *Suplemento.* Lo cierto es que, como él mismo dice, la polémica no podía sino beneficiar la popularidad de un libro como los *Eruditos,* sobre el que la animadversión de los detractores y el interés del público estaban formando un amplio *dossier.* Una de las piezas clave de ese *dossier* es, desde luego, el *Suplemento.*

Una carta —anónima y supuesta— de una mujer permite a Cadalso justificar la inclusión de las traducciones poéticas que forman la mayor parte del *Suplemento.* Quéjase la dama desconocida en la epístola de que en *Los eruditos a la violeta* no acompañaba el maestro traducciones de los textos latinos que citaba. Quéjase igualmente de la carencia de ilustraciones poéticas en lo que a las literaturas francesa e inglesa se refiere, siempre dentro de aquel martes que dedicaba el profesor a la enseñanza de poética y retórica. Cadalso aprovecha la misiva de la mujer para dejar constancia de su feminismo: «Soy muger, y por tanto, en el systema de las gentes, no me han educado con el conocimiento de las Mathemáticas, Theología, Philosophía, Derecho público, y otras Facultades sérias, porque los hombres no nos han juzgado aptas para estos estudios. El por qué,

(12) P. 65.

yo no lo sé, ni creo lo sepan ellos» (13). El profesor violeto, por su parte, accede gustoso a la petición de la dama y aprovecha para decirnos —a nosotros, no a sus discípulos— que ninguna traducción es capaz de dar una idea cabal de la excelencia de su original: una afirmación vigente allí y entonces como aquí y ahora.

Le llega el turno a las traducciones cadalsianas. Todas ellas constituyen un ejercicio literario digno de elogio. Las hay, dentro del ámbito latino, de Virgilio, Ovidio, Horacio, Marcial; una simpática versión en heptasílabos del *Funus passeris* de Catulo, cuatro dísticos elegíacos de Tibulo y seis del Propercio. Del famoso pasaje virgiliano de la aparición de Héctor a Eneas (*Eneida*, libro II, versos 268-297) no da Cadalso traducción, remitiendo al lector a la ya clásica de Gregorio Hernández de Velasco (Toledo, 1555, y sucesivas reimpresiones), pero ofrece en compensación la imitación que del citado pasaje lleva a cabo Nicolás Fernández de Moratín en su tragedia *Hormesinda* (acto I, escena V), diciendo: «Lo que copiaré yo mismo es la imitación que hace de este trozo en su tragedia la Hormesinda, *D. Nicolás de Moratín*, à quien estimo tanto, como à Poëta, (y no à la Violeta) como quanto à amigo (tampoco à la Violeta)» (14). En esta ocasión no es precisamente el profesor violeto quien habla.

Las traducciones latinas de Cadalso son, en general, correctas y elegantes, pero quizá algo frías en su estricto mármol neoclásico. Para las identificaciones exactas de los fragmentos traducidos de cada poeta romano —tarea, por lo demás, ausente de toda complicación, dada la fama de los pasajes elegidos—, se haría necesaria una edición crítica completa del *Suplemento* (la de Glendinning, publicada en Salamanca en 1967, no incluye las traducciones). Si no me fallan la información o la memoria, los tres opúsculos cadalsianos que conocemos por *Los eruditos a la violeta* precisan todavía hoy de una edición crítica conjunta.

Entre los franceses, Cadalso vierte retazos de Boileau, se refiere a Corneille y traduce un fragmento de la *Fedra* de Racine, haciéndolo primero en prosa y luego en octosílabos castellanos. Después, y en un llamado «Artículo de otra cosa», anuncia sus próximas versiones del *Lost Paradise* miltoniano y aprovecha para bromear con el bueno de Shakespear [*sic*] y Lope de la Vega [*sic*], alegando que «no hubo entre los dos más diferencia, sino en que el señor Lope de la Vega sería un hombre de olla podrida, estofádo, migas, vino de Valdepeñas y Rosario, y que el señor Shakespear sería un hombre que gastaria

(13) Pp. 5 y 6.
(14) P. 13.

su *Roastbeef, plumbpuding, good ale, & punch»* (15). Del *Paraiso perdido,* de John Milton, vierte a continuación algunos trozos, entre ellos el comienzo del poema.

Tras las versiones, siguen en el *Suplemento* una serie de cartas muy divertidas de los discípulos violetos a su catedrático. La primera procede de un matemático a la violeta; la segunda, de un filósofo; la tercera la envía un supuesto publici-juris-perito a la violeta; la cuarta, un teólogo; todos ellos hacen referencia en sus epístolas a la lección correspondiente a sus profesiones, deshaciéndose en alabanzas por las enseñanzas recibidas. La quinta, última y más larga, es la remitida por un viajante a la violeta; en ella la crítica cadalsiana se hace más generalizada y trascendente, adoptando un estilo similar al que preside las *Cartas marruecas,* obra acaso más enjundiosa que la que nos ocupa. De cualquier forma, el tono chistoso nunca se abandona del todo: véase, como botón de muestra, al final de la carta el «Post-scriptum», en el que afirma el violeto viajero: «Era mi ánimo salirme unos quince días de España y volver preguntando, no como se llama el vino, y pan en castellano, según v.md. lo aconseja en su muy sólida, madura y benemérita instrucción, sino preguntando, viendo à mi padre con otros amigos suyos: ¿Quién de estos caballeros es mi padre?» (16). Como podemos ver, los discípulos han aprendido bien las lecciones recibidas, llegando incluso a superar en violetismo a su mismísimo maèstro.

Clausura el *Suplemento* un apartado jocosamente intitulado «Noticias pertenecientes à esta obra, ò bien anécdotas, ò anecdotas, ò lo que sea, que el demonio de la palabrilla me gustó la primera vez que la oí, la repito siempre que hay ocasión, y jamás la olvidaré, aunque ni entonces la entendí, ni ahora la entiendo, ni la entenderé jamás; pero qué importa no entender una palabra, para pronunciarla con freqüencia, y desembarazo?» Esta última sección se corresponde de algún modo con aquella «Advertencia» que iniciaba aquel «quadernillo de papel» de sesenta y ocho páginas que se llamaba *Los eruditos a la violeta.* Este epílogo, como el prólogo aquel, es redundante. En él nos vuelve Cadalso a explicar quiénes son esos pseudoeruditos y por qué se le ocurrió ridiculizarlos (en el fondo, eso a nosotros no nos importa, porque de alguna forma es extratextual esa manera de buscar motivos y justificaciones). Lo que sí interesa es el asombro con que el autor confiesa asistir al éxito de su «papel irónico» (no consigue explicarse cómo pudo venderse la primera impresión —ex-

---

(15) P. 48.
(16) P. 79.

cepto veintisiete ejemplares, «para que el diablo no se ría de la mentira»— antes de que pudiera anunciarse en la *Gaceta)* y la exposición que hace al final de una de las críticas que se han cernido sobre su librito, a saber, que el propio Cadalso se había retratado en la descripción del auténtico erudito a la violeta. Aquí nuestro autor se defiende: «Si se entiende por Erudito à la Violeta un hombre que sabe poco, declaro que me he retratado con vivísimos colores... Pero si se entiende por Erudito à la Violeta... uno que, sabiendo poco, aparente mucha ciencia, digo que no se me parece la pintura ni en una pincelada» (17). De este modo termina el *Suplemento.*

El buen militar a la violeta, publicado póstumamente en Sevilla (1790), no es sino una carta más de un discípulo violeto —en esta ocasión, un capitán— a su catedrático, Joseph Vázquez. La epístola del alumno está fechada en Pafos, isla de Chipre (la referencia geográfica es exacta), el 1 de diciembre de 1772. Ignoramos el porqué de su exclusión del *corpus* del *Suplemento.* Probablemente llegará tarde a los tórculos de Sancha, o quizá Cadalso, a pesar de la fecha, no lo hubiese redactado aún. Tal vez su extensión hiciera sobrepasar los límites exigidos a un folleto por el editor. Lo cierto es que, en lo que se refiere al detalle cronológico o a la motivación oculta, nos movemos en un plano puramente conjetural. Por otra parte, parece lógico que Cadalso, un militar, incluyese en la sátira su propia profesión, dibujándose un poco a sí mismo en el retrato de ese capitán que escribe desde Chipre a su maestro en violetismo. Que el *Buen militar* fue, al menos, retocado con independencia respecto de las otras cartas de discípulos, lo prueba el texto siguiente: «Quisiera yo, por aquella natural propensión con que nacemos los Nobles al distinguido exercicio de las Armas, que, en gracia de tan honrosa y necesaria carrera, tomase Vmd. el trabajo de sacar, por vía de suplemento, un *Tratadito del buen Militar a la Violeta,* con cuya instrucción se lograría de una vez tapar la boca a los pocos viejos y desaliñados militares que se deshacen en invectivas contra la multitud de jóvenes que, con gloriosa emulación, aspiran a sepultar en perpetuo olvido aquella rancia fama adquirida por nuestros antiguos Capitanes, cuyo mal dirigido valor y falta de instrucción los hizo acreedores justamente a la crítica de algunos Sabios extranjeros, sonrojo que aún en el día sufre nuestra juventud militar» (18). A mí me parece que en ese tratadito que menciona el capitán violeto, y que constituiría su propia carta, funcionó siempre

(17) P. 82.
(18) Pp. 301 y 302.

aparte de los demás papeles del *dossier*. De cualquier forma, las espadas siguen en alto.

Juan Sempere y Guarinos, en pleno siglo XVIII, ya saludó en los *Eruditos* «una sátira ingeniosa y muy bien escrita contra cierta clase de gentes que aparentan saber mucho, habiendo estudiado poco» (19). Fija el estudioso su atención de ilustrado español en pasajes como la carta del viajante violeto a su catedrático; en ella —afirma Sempere— se pugna por desterrar las falsas ideas que sobre España se han forjado algunos ilustres viajeros extranjeros que no viajan (léase Montesquieu) y ciertos españoles.

Desde Fitzmaurice-Kelly y Cejador hasta Antonio Papell (en su aportación sobre el tema a la *Historia general de las literaturas hispánicas)* se ha venido considerando *Los eruditos a la violeta* como la obra maestra de Cadalso. Hoy aparece mucho más postergada por la crítica, en beneficio de las *Cartas marruecas*, objeto de innumerables estudios por parte de nuestros especialistas, e incluso de las prerrománticas *Noches lúgubres*. Para hacernos una idea de la popularidad que gozó *Eruditos* en el siglo XIX (siglo que, en cambio, tendió a minusvalorar la figura de Cadalso en las letras españolas), reproduciré aquí un pasaje de Menéndez Pelayo: «José de Cadalso, mediano escritor en todas sus obras, excepto en la sátira en prosa que tituló *Los eruditos a la violeta*, precisamente porque en ella se retrató de cuerpo entero, siendo, como era, hombre de instrucción varia y superficial, aunque de culto y despejado ingenio» (20). El que se haya visto en Cadalso un trasunto de los personajes que él mismo criticaba no es, desde luego, nada nuevo, pues hemos visto cómo el propio escritor se defendía de esa acusación al final del *Suplemento*. Una opinión similar a la de don Marcelino fue mantenida por Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar, a mediados del siglo XIX: «La erudición de Cadalso no era ni muy amplia ni muy profunda, y podría decirse que, sin caer en ello, se satirizó a sí propio en *Los eruditos a la violeta*. Pero esta erudición escasa era de buena ley y grandemente acomodada para ayudar al impulso de filológica reforma que cada día tomaba mayor vuelo y ensanche» (21).

Por no omitir los antecedentes literarios que la crítica ha constatado en los *Eruditos*, me referiré a ellos brevísimamente. Además

(19) *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III*, II, Madrid, 1785, p. 22.

(20) *Historia de las ideas estéticas en España*, ed. E. Sánchez Reyes, III, Madrid, 1962[3], página 295.

(21) *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII*, BAE, LXI, Madrid, 1869, p. CVI.

del «Prólogo» ya citado del *Quijote,* cabe nombrar *La culta latiniparla* y el *Libro de todas las cosas y otras muchas más,* de Quevedo, así como la *Virtud al uso y mística a la moda,* de Fulgencio Afán de Ribera. Existe también un poema italiano, *Il giorno,* de Giuseppe Parini (1729-1799), que cuenta con todo detalle la jornada de un petimetre; las dos primeras partes de ese poema, «Mattino» y «Mezzogiorno», se publicaron, respectivamente, en 1763 y 1765; quizá Cadalso las conociera, porque el lechuguino de Parini, lector incansable de Voltaire y de novelistas galantes, chiflado por los perfumes y amigo de las chucherías, tiene mucho de violeto (y viceversa) (22).

Hay un soneto anónimo, conservado en un manuscrito propiedad del Museo Británico, que se diría redactado por uno de estos perfumados muchachitos a los que sedujo la erudición superficial. Dice así:

Yo sigo el catecismo de Voltaire,
venero al Kauli Kan y al Espión,
y formo mi pequeña Inquisición
de Montesquieu, Rousseau y D'Alembert.

Vocifero que España es el taller
de la Ignorancia y la Superstición;
cito a Nollet, Descartes y Newtón,
y en todo arrastro al Padre Verulier.

Digo intriga, detalle, dessert, glasís,
murmuro de los frailes sin cesar,
y alabo cuanto aborta otro país.

Yo no dejo jamás de cortejar;
a Nápoles celebro, y a París,
pues, ¿qué empleo me pueden hoy negar? (23).

En el plano histórico, parece probable que, como dice Glendinning, el soneto se dirija contra los ministros extranjeros que gobernaron en España, pero a mí no deja de evocarme un ambiente violeto.

Las conclusiones que se deducen de *Los eruditos a la violeta* son, pese a la agudeza de los chistes y al tono general de buen humor, desalentadoras. El mismo catedrático a la violeta, festivo y jocoso en apariencia, participa de ese desaliento en ocasiones: la sociedad —esa masa informe e inculta— lo ha obligado a aceptar el papel de violeto, que es, desde luego, un papel que triunfa, pero que

---

(22) Julio M. Mesanza, traductor de Sannazaro y de Alfieri, tiene en prensa una versión del poema de Parini en castellano rítmico, con largo estudio preliminar y notas exegéticas.
(23) *Apud* N. Glendinning: *Historia de la literatura...,* cit. en núm. 3, p. 25.

él no ha elegido (24). Y es que no son esos jovencitos pedantes y atildados, presumidos y tiernos, los auténticos destinatarios de la crítica de Cadalso, sino la sociedad, una sociedad que se le antoja —a diferencia de otros ilustrados— irredimible, una sociedad que permite —y seguirá permitiendo— que la apariencia triunfe y la verdad sea vencida.

LUIS ALBERTO DE CUENCA

Don Ramón de la Cruz, 28
MADRID-1

---

(24) Cfr. N. Glendinning: *Vida y obra de Cadalso,* Madrid, 1962, p. 58.

LA MUJER, LA MORALIDAD Y EL MATRIMONIO EN LAS OBRAS DE CADALSO

La época en que vivía Cadalso atestigua un cambio radical en cuanto a las actitudes hacia la mujer. Es evidente que, al menos, a partir de la publicación del discurso polémico de Feijoo, «Defensa de las mugeres» (1726), se empezaban a poner en tela de juicio supuestos tradicionales. Ya no se relegaba a la mujer a la periferia de la vida simplemente por el hecho de ser mujer, ni se la limitaba a un papel como centro del grupo doméstico, papel dispuesto por cánones legales y socioeconómicos y encerrado por el dogma de la Iglesia. El debate acalorado entre los reaccionarios, misoneístas, misóginos, cínicos y los progresistas se ceñía a dos mociones principales: primero, la capacidad de razonar de la mujer con el tema concomitante de que si debiera recibir una educación formal más allá de «las labores de su sexo», y, segundo, la cuestión de su ser moral, de que si era innatamente mala y, por lo tanto, responsable de los males sociales. Estos temas fueron examinados por Cadalso en sus obras literarias, sus memorias autobiográficas y en su correspondencia.

Parece que no tenía gran confianza en la capacidad intelectual de la mujer. Sin embargo, sus argumentos son característicamente ambivalentes y no es raro que luego desmienta una previa declaración. En el poema «Sobre los varios méritos de las mugeres» ridiculiza a los hombres que sienten atracción por las falsas intelectuales, las «eruditas a la violeta»:

Unos gustan de sabidas
(Que leídas y escribidas
El vulgo suele llamar),
Y que no sepan conversar
Del estado, paz y guerra,
Del ayre, agua, fuego y tierra,
Con la gazeta y café...
... ...

Unos aumentan su llama
Quando es juiciosa la dama,

Circunspecta, seria y grave,
Y que la critica sabe
Del vos, del tú. y del usté... (1).

Se ve el mismo intento satírico en *Los eruditos a la violeta,* donde, en la tercera lección sobre filosofía antigua y moderna, el profesor dice a sus estudiantes que no descarten la posibilidad de que algunas damas en un concurso les estén atentas, añadiendo:

> ... como no vaya por allí algún papagayo con quien hablar, algún perrito a quien besar, algún mico con quien jugar, o algún petimetre con quien charlar (2).

lo cual da a entender que la atención de la mujer se apartaba fácilmente, aun de la falsa erudición, al presentarse otra diversión más agradable, aunque necia. A falta de esto, el profesor aconsejaba a sus acólitos que cortejaran a las oyentes, ablandando su erudición, dulcificando su estilo y modulando la voz. La falta de concentración o resolución que Cadalso pinta en estas damas se refleja asimismo en un comentario de Almanzor en *Don Sancho García,* aunque en este caso la declaración surge del miedo de que no se realicen sus maquinaciones:

Emprenden fácilmente quanto intentan;
Mas si dificultad experimentan,
Se aparten de la empresa que intentaron
Tan fácilmente como la idearon (3).

Sin embargo, la carta del *Suplemento* de la dama que ha leído *Los eruditos* protesta amargamente contra el prejuicio empedernido que caracterizaba el tema del intelecto y la educación de la mujer y que pretendía mantenerla en un estado de ignorancia:

> Soy muger, y por tanto, en el sistema de las gentes, no me han educado con el conocimiento de las Matemáticas, Teología, Filosofía, Derecho Público y otras facultades serias, porque los hombres no nos han juzgado aptas para estos estudios (4).

La corresponsal anónima no puede entender por qué los hombres concebían la educación como terreno exclusivo de ellos y sostiene que ellos tampoco sabían el motivo. Afirma que los dones intrínsecos

---

(1) «Sobre los varios méritos de las mugeres», *Obras* (Repullés, 1818), III, pp. 98-99. Me refiero a esta edición a través del artículo.
(2) *Obras,* ed. cit., I, pp. 49-50.
(3) *Don Sancho García,* I.i.
(4) *Obras,* I, p. 106.

de su sexo, además de la belleza, a saber, la ternura, la eficacia, la perspicacia y la persuasión, hacen a la mujer más apta que el hombre para estudiar y conseguir los progresos apetecidos (5). Se declara un ser privilegiado entre las mujeres por estar casada con un hombre que no sólo la quiere y la respeta, sino que también la anima a mejorarse e ir más allá de esos conocimientos extraídos del teatro, tradicional libro de texto cultural de su sexo (6). Así describe cómo ha tomado afición a la poesía, aunque por falta de conocimiento de otros idiomas, está limitada a leer poemas escritos en la lengua vernácula o traducidos al castellano. Por esto, pide traducciones de aquellos poemas citados en la obra en lenguas extranjeras. La respuesta a su petición con la ausencia casi total de sátira (quitando la dirigida contra los malos traductores) demuestra el respeto de Cadalso ante un deseo sincero de aprender (7).

Es de notar que en su trato con las mujeres el propio filósofo señala casi siempre dos constantes: la virtud y la inteligencia. En una carta a Meléndez Valdés, escrita desde Montijo en la primera mitad de 1775, se refiere a su relación con la condesa de Benavente (8), con quien mantuvo una larga correspondencia y cierta intimidad. Cadalso hace resaltar la virtud de la aristócrata, la cual le inspira respeto y origina «una tan sólida y verdadera amistad cual yo nunca creí posible entre personas de distintos sexos» (9). Atribuye la terminación de esta intimidad a un cambio de la actitud de la noble (aunque no especifica en qué sentido), debido al influjo de Arriaga (10). De la misma forma califica a la actriz María Ignacia Ibáñez, que fue sin duda el gran amor de su vida (11), como «la muger del mayor

---

(5) Cadalso no rechaza esta declaración. Al contrario, en una carta a Meléndez Valdés, escrita en 1775, se refiere a una correspondencia entre él y «una dama joven y llena de talento», posiblemente la marquesa de Palacios, que le escribía a Montijo, «filosofando mejor que muchos hombres que conozco preciados de filosofar» (José de Cadalso: *Escritos autobiográficos y epistolario*, Londres, 1979, p. 104).

(6) Es de notar que en «El Buen Militar a la Violeta» se recomienda la *Tragi-comedia de Calixto y Melibea* «porque, al mismo tiempo que autoriza su conocimiento en nuestros autores antiguos, contribuirá a preservarle de los engaños y ardides de las muchas viejas zurcidoras, de quienes le será preciso servirse en sus incursiones al país de las delicias» *(Obras*, I, pp. 276-277).

(7) Véase la edición de Nigel Glendinning (Salamanca, 1967), p. 136, nota 2.

(8) Se trata de María Pacheco Téllez-Girón, hija de don Francisco de Borja Alonso Pimentel y Vigil de Quiñones y no de la mujer de éste, María Francisca Téllez-Girón, como sostenemos en la nota 12 de la carta 56 del *Epistolario.*

(9) *Ibíd.*, Carta 56, p. 103.

(10) *Ibíd.*, p. 27. Sin embargo, Cadalso comenta, «pero quedamos regularmente, y conjeturo que siempre que me convenga estrechar, estará ella pronta».

(11) Es curioso que al describir el amor que ella le tenía, Cadalso usa la palabra «extravagancia». Asimismo, parece que le extraña la estimación que le tenía la condesa de Benavente, porque dice: «... entre (sus) admirables prendas se ha hallado una sola extravagancia, que ha sido estimar mis cartas y conversación» *(Escritos autobiográficos*, op. cit., p. 103). ¿Era esta postura de modestia o de cinismo?

talento (12) que yo he conocido» (13). La egregia matrona de la *Carta a Augusta,* probablemente la marquesa de Escalona (14), era una mujer inclinada a la filosofía y también virtuosa, aunque el poeta la exhorta a vivir con él en «el campo ameno» y llevar una vida más pura aún. Mantuvo correspondencia con ella desde el exilio (15), pero al volver a Madrid parece que ella también había mudado de parecer, ya que Cadalso comenta que «no había cosa que dominase mi espíritu, ni complaciese mucho mi carne» (16). Es entonces cuando se le revela a Cadalso que no era persona de gran virtud: se muestra escéptico acerca de su cariño hacia Cornel y luego se refiere a sus «mil coqueterías mal ejecutadas» (17).

El concepto de la virtud es fundamental en su sistema filosófico: es el criterio por el cual evalúa a la sociedad, los hombres y los sucesos. Examina, en las *Cartas marruecas,* las consecuencias morales del acontecer político y concluye tristemente que sólo queda el esqueleto de lo que era una vez un gigante. Analizando los motivos de esta atrofia, achaca la culpa a un concepto erróneo, por parte de sus compatriotas, de su propia seguridad y bienestar, concepto fundado en sus grandiosas hazañas del pasado. Sostiene que el barniz de ilustración conseguido por España no ha adelantado la causa de los progresos. Al contrario, cree que ésta así llamada ilustración sólo ha servido para confundir el orden de la sociedad, arrojando a ésta en un estado de libertinaje, proceso exacerbado por una adopción servil de costumbres extranjeras. Como no se detenga este proceso y cambie radicalmente el Zeitgeist, el filósofo vaticina una «pronta y horrorosa destrucción» (Carta IV). El autor de la crítica de España vitupera la modernidad tan aplaudida y exige que la nación vuelva a vivir según

---

(12) Esta palabra significaba una amplia gama de dones. El primer diccionario de la Real Academia Española (1739) ofreció dos definiciones: «en sentido tropológico se toma por el caudal de dones naturales, o sobrenaturales, con que Dios enriquece a los hombres... Metaphoricamente se toma por los dotes de naturaleza: como ingenio, capacidad, prudencia, &c. que resplandecen en alguna persona y por antonomasia se toma por el entendimiento.»

(13) *Escritos autobiográficos,* op. cit., p. 20.

(14) Parece poco probable que se trate de la condesa de Benavente (madre o hija), como sostenemos en el *Epistolario* (Carta 24, nota 1). Cadalso alude a su correspondencia con la marquesa durante su destierro en las *Memorias* y también en la carta que escribió a Meléndez Valdés desde Montijo en abril o mayo de 1775. El poema lleva fecha de 1769, o sea, un año antes de la terminación de sus relaciones. Además, el tono de la carta y las referencias a «dueño mío» y las «coqueterías» de la señora, indican más que alguna intimidad. Recuérdese que hacía hincapié en la virtud de la Benavente y el respeto que la tenía.

(15) Véase la carta a Meléndez Valdés, escrita en abril o mayo de 1775, donde habla de la correspondencia que tenía con varias personas durante su destierro en Aragón entre 1768 y 1770 (*Escritos autobiográficos,* op. cit., p. 103). Lo apunta también en las *Memorias* (ibíd., p. 16).

(16) *Ibid.,* p. 12.

(17) *Ibid.,* p. 17.



las antiguas normas de la moralidad, aunque con las modificaciones apropiadas de la edad. Comenta:

> Los siglos son como los hombres, pues pasan fácilmente de un extremo a otro: pocas veces se fijan en el virtuoso medio (18).

Para él la virtud ocupa el primer puesto en la escala de valores:

> La excelencia de un siglo sobre otro creo debe regularse por las ventajas morales o civiles que producen a los hombres.
>
> (Carta IV.)

Analiza los cambios del trato social y la moralidad reinante de los dos sexos respectivos a través de las cartas y las conversaciones de Nuño Núñez, Gazel y Ben-Beley. Criados en una cultura en la cual se asociaba tradicionalmente a la mujer con la imagen de la obediencia sumisa, el retiro y la piedad, los tres lloran la decadencia ubicua (19) de la moralidad y las costumbres predominantes, lo que describe el editor de las *Obras* como «muestras desarregladas o perniciosas costumbres» (20). Gazel, que promete a su mentor que notará todo lo que le sorprenda (21), se escandaliza muchas veces por la disipación que se estila y que caracteriza la conducta entre los sexos. Muchas cartas reivindican la adustez tradicional con que los musulmanes trataban a las mujeres (22). El moro comenta que el vestigio de respeto que queda en la península se debe a la herencia de la ocupación árabe y no, como afirmaban muchos, a la influencia del clima (23). Aunque confiesa que es posible que sus correligionarios hayan pecado de rigurosos, defiende el sistema de guardar a la mujer

---

(18) «Noticias pertenecientes a esta obra», *Obras*, I, p. 214. Véase también las cartas IV y XI; en ésta dice: «Esta libertad en el trato que tanto te hechiza es como la rosa que tiene las espinas muy cerca del capullo. Sin aprobar la demasiada rigidez del siglo XVI, no puedo conceder tantas ventajas a la libertad moderna.»

(19) Cadalso se mostraba conforme con el concepto de «menosprecio de Corte y alabanza de aldea». En la Carta XXIX, nota que las costumbres de las provincias son más puras que las de la ciudad. La misma filosofía constituye el tema central de la *Carta a Augusta*.

(20) *Prólogo, Obras*, I, p. II.

(21) *Cartas marruecas*, Carta I.

(22) En sus *Lettres Persanes* (XXXVIII), Montesquieu discute la noción que las mujeres estaban sujetas a los hombres por derecho natural.

(23) Esta teoría aparece varias veces en las *Cartas marruecas* (véanse las cartas III, XXVI y LXXVI). El jesuita Paz notó que en los países calientes los habitantes estaban «inclinados a la lascivia» *(La virtud en el estrado* —Madrid 1781—, p. 98). M. Thomas, de la Academia francesa, observó lo mismo, explicando así el rigor correlativo de la ley: «En aquellos países templados, donde los ardores más remisos dexan á los deseos mayor confianza en las virtudes, no han sido privadas las mugeres de su libertad; pero la severa legislación las ha colocado, en quasi todas las cosas, baxo la dependencia. Al principio fueron condenadas al retiro, y separadas tanto de las diversiones como de los negocios: después quisieron los hombres insultar á su razon mediante una larga tutela.» *(Historia, ó Pintura del Caracter, Costumbres, y Talento de las Mugeres en los Diferentes Siglos.* Traducido por Alonso Ruiz de Piña, Madrid, 1773, pp. 5-6.)

«bajo muchas llaves» como señal de respeto por su persona y preocupación por su virtud (24). Los dos, el moro y el cristiano, están de acuerdo en que este *modus vivendi* es preferible a la disolución europea (Cartas X y XI) (25).

En la Carta X, Gazel describe una reunión en una casa donde los invitados de ambos sexos tuvieron que aguantar una arenga, dramáticamente representada y a menudo inteligible, de un joven que manifestaba un sumo desprecio hacia las mujeres. Una vez libre de su presencia, el moro preguntó a una mujer que estaba a su lado que quién era el hombre, y ella le describió como uno de una casta nueva de bárbaros, que acababan de invadir España y que rápidamente habían establecido una hegemonía nociva. Antes de esta incursión, le explicó la mujer, la situación había sido distinta:

> ... las mugeres, un poco más sujetas en el trato, estaban en más alto grado de estimación: viejos, mozos y niños nos miraban con respeto; ahora nos tratan con despego. Eramos entonces como los dioses Penates que los gentiles guardaban encerrados dentro de sus casas; pero con suma veneración: ahora somos como el dios Término, que no se guardaba con puertas ni cerraduras; pero quedaba en el campo expuesto a las irreverencias de los hombres, y aun de los brutos (26).

Esta actitud se manifiesta en la forma de hablar de un joven militar que preguntó a Gazel que cuántas mujeres tenía éste en su serrallo. El soldado luego pasó a enumerar las victorias de su «valor» y se jactó del éxito de su táctica y su estrategia hacia las mujeres. El moro observa que en su propio país la poligamia está no sólo autorizada por el gobierno, sino mandada por el dogma del Corán, mientras que en Europa, donde está expresamente prohibida por la Iglesia, está sancionada por la costumbre, añadiendo que ninguna serie entera de emperadores turcos o persas, conocidos por sus grandes serrallos,

---

(24) Véase también la carta II de las *Lettres Persanes*, de Montesquieu. Ponz consideró que los celos, y no el respeto, ocasionaban esta severidad. Véase su *Viage de España* (Madrid, 1776), I, p. 18. Don Eugenio, personaje de *La señorita malcriada*, de Iriarte, condenó el rigor con que los musulmanes trataban a las mujeres:

> *... no consideran*
> *a las mujeres nacidas*
> *sino para esclavas necias*
> *del hombre, y las privan casi*
> *del uso de las potencias.* (II.v).

(25) Montesquieu discutió el mismo tema en las cartas XIX y XXVI de sus *Lettres Persanes.*

(26) *El Pensador Matritense* enfocó el problema de la misma forma: «... es preciso agradar a los hombres, y ellos son tales, y tantas su corrupción, que miran la modestia, la virtud, la decencia, la discreción, y el pudor como trastos inútiles, y enfadosos, y tan antiguos, como el Cid. Las Señoras, que poseen estas prendas, no son de moda.» *(Op. cit.*, Madrid, 1762-67, II, p. 90.)

podría competir con el récord del joven Cortés del género femenino. El libertino, con clara satisfacción, contó que hasta entonces había evitado toda responsabilidad hacia sus conquistas, que comprendían:

> Las que me tomo por asalto, las que desean capitular, y las que se me entregan sin aguantar sitio (27).
>
> (Carta X.)

Cadalso representa la misma forma de trato en la sátira siguiente:

Otros, al contrario, quieren
Que las niñas que nacieron,
Nazcan vivas y joviales,
Y se crien marciales,
Que, de dos ó tres vayvenes,
Entreguen sin más desdenes
Las llaves del corazón... (28).

Un síntoma de lo grave que era la decadencia moral que tanto le preocupa a Cadalso se refleja en la actitud de la gente que vivía en ese ambiente. En una carta a una amiga que vive en Burgos, la hermana de Nuño comenta: «Mi primo ha dexado a la joven persona que él *entretenia»* (Carta XXXV; el subrayado es mío). Ella parece aceptar este concepto del trato entre los dos sexos; no le extraña en absoluto el hecho de que un hombre tenga a una mantenida, a la cual hace perder el tiempo. Para resumir, estas descripciones distan mucho del ideal, ejemplificado por los amores y galanteo del abuelo de Nuño con su abuela, trato que redundaba en la virtud de la dama, el valor del galán y el honor de los dos (Carta XI).

Hay que reconocer que Cadalso dirigía su crítica no sólo a la sociedad en general, sino a ciertas personas en particular, es decir, a sus conocidos y amigos. En una carta a Iriarte, escrita a finales de 1773 o a principios de 1774, pinta a Meléndez Valdés como «mozo algo inclinado a los placeres mundanales, a las hembras, al vino y al campo, y sobre todo afecto con demasía a estas cosas modernas» (29). De la misma forma, caracteriza a Francisco Salinas de Moñino, sobrino de Floridablanca, a quien conoció en el bloqueo de Gibraltar, como «desordenado en mujeres y juego» (30). Según cuenta en sus *Memorias,*

---

(27) Feijoo hizo unos comentarios perspicaces sobre este tipo de persona en su discurso «Remedios del Amor»: «... los que frequentemente inculcan semejantes invectivas contra las mugeres, son los que apenas aciertan a apartarse jamas de ellas, unos jovenes charlatanes, y bufones, sin juicio, sin entendimiento, sin modestia, que en todos tiempos, y lugares, con los ojos, con las voces, con los ademanes, están publicando su desordenada inclinación al otro sexo.» *(Teatro Crítico Universal,* Madrid, 1736, VII, p. 393.)

(28) «Sobre los varios méritos de las mugeres», *Obras,* III, p. 99.

(29) *Escritos autobiográficos,* op. cit., p. 76.

(30) *Ibíd.,* p. 32.

Cadalso le tenía gran amor y se sentía proyectado en él, al reconocer en Salinas de Moñino fallos que él mismo había tenido en su juventud (31). Perdonaba los excesos exuberantes de la juventud (32), siempre que hubiera otras características para compensar, tales como el don literario de Meléndez o la franqueza, la honradez y las demás buenas prendas de Salinas, a las que alude.

El filósofo concluye que los motivos de la disposición endémica proceden de la asimilación de las costumbres de otros países:

> La mezcla de las naciones en Europa ha hecho admitir generalmente los vicios de cada una, y desterrar las virtudes respectivas.
>
> (Carta IV.)

Censura, sobre todo, el libertinaje de Francia, opinión compartida por muchos, pero negada por otros (33). La corresponsal desconocida, que se deleita en el nuevo espíritu llevado por el aire desde el otro lado de los Pirineos, proporciona un ejemplo elocuente de lo que vitupera el autor. Ella se describe a sí misma como devota del «pasatiempo» francés de la coquetería, es decir, el engaño (Carta LXXVI) (34). No obstante, se queja de haber topado con algunos obstáculos, debido, principalmente, a las diferencias esenciales de las dos naciones. Dice que mientras un francés, al darse cuenta de que la mujer a quien cortejaba era una coqueta, la dejaba sin problemas, un español reaccionaba de una forma totalmente distinta:

> Los españoles son más formales en esto de enamorarse; y como ya todo antiguo aparato de galanteo, obstáculos que vencer, dificultades que prevenir, criados que cohechar: como todo esto, digo, se ha desvanecido, empiezan a padecer desde el instante que se enamoran de una coqueta; y suele parar la cosa en que el amante, luego que conoce la burla que le han hecho, se muere, se vuelve loco, y a buen librar, piensa en ausentarse desesperado.

La ninfita se jacta de los muchos neófitos del amor que han sido sacrificados en los altares de su templo de una forma que recuerda

---

(31) Confiesa en las *Memorias* que después de la campaña de Portugal ocupa su tiempo en «Mesa, juego», amores y alguna lectura» (*Escritos autobiográficos*, p. 10) y Jovellanos confirmó su éxito con las mujeres en su poema «A Mireo, Historia de Jovino».

(32) Los dos (Meléndez Valdés y Salinas de Moñino) tenían veinte años cuando Cadalso les conoció por primera vez.

(33) El autor anónimo del *Estrado Crítico en defensa de las Mugeres* (Madrid, 1727) compartía la opinión de Cadalso. Pero Luzan declaró en sus *Memorias literarias de París* (Madrid, 1751) que las mujeres francesas eran, en su mayor parte, modestas y virtuosas. Bourgoing, el viajero francés, reivindicó a sus compatriotas, comentando «nos femmes à leur tour sont des prudes en comparaison des Espagnoles» (*Nouveau Voyage en Espagne*, París, 1789, II, p. 302).

(34) El mismo tema surge en la obra del aristócrata el marqués de Villa de San Andrés, en la del jesuita padre Isla y en la del periodista Nifo. Recuérdese que Cadalso comentó las coqueterías de la marquesa de Escalona y satirizó su poca sinceridad en asuntos del amor.

al joven militar arriba citado. Amenaza a Gazel que, si algún día llegan a suprimirse los serrallos, ella, junto con algunas amigas que piensan del mismo modo, enseñará a las mujeres de Marruecos a vengarse de lo que llama la tiranía de los musulmanes.

Cadalso no era de aquellos tradicionalistas que se oponían a la libertad de la mujer *per se.* Lo que le molestaba era que el proceso de la modernización tuviera como consecuencia el menoscabo del honor en ambos sexos. Pinta lo frágil que era el honor de la mujer en la siguiente letrilla:

Que á la muger, qual cristal,
La quiebre un soplo fatal,
Ya lo veo:
Pero que pueda soldarse
Si una vez llega à quebrarse,
No lo creo (35).

Mucho más cínico era el folleto difamatorio, que generalmente le atribuye, el *Kalendario Manual* y *Guía de Forasteros en Chipre para el Carnaval del año de 1768, y otros...* (36), cuya publicación ocasionó su destierro de Madrid la última noche de octubre de 1768. En esta sátira, en la cual, según las propias palabras de Cadalso, «se hacía una descripción demasiado pública de los amores que con el nombre de cortejos eran ya conocidos en Madrid» (37), desenmascara la hipocresía y las vidas nada honradas de muchos nobles. Comenta que «este año es de 68 de la libertad» (38) y, parodiando el estilo del calendario oficial, registra, mes por mes, los vicios más descarados, que llegan al cenit con la canícula:

> *Canícula.*
>
> ... durante esta temporada se pondrán en el Puerto de Guadarrama Cafees, Botillerias, theatro, y otras dibersiones: buenas cosas en los Jardins. del Retiro.
>
> *Agosto.*
>
> Idem per ídem.
>
> *Sol en Virgo.*
>
> Esto se entiende en otros climas, que en el de Chipre, no sólo no hay sol en Virgo, pro. ni virgo en el Sol, ni menos en la canícula (39).

(35) «Letrilla satírica», *Obras,* III, p. 75.

(36) Glendinning examina la verosimilitud de la autoría de Cadalso en el prólogo de su edición del libelo (Madrid, CSIC, 1982).

(37) *Escritos autobiográficos,* op. cit., p. 13. En el poema «A las ninfas de Manzanares» pide perdón a las señoras aristócratas, aunque con un tono burlón, por haberlas ofendido o más bien desacreditado.

(38) *Op. cit.,* Bib. Nac., MSS, 18.309, p. 466.

(39) *Ibíd.,* p. 472.

Al final de la guía va una lista del arsenal desplegado por los cortejos, la parte de importación francesa señalada con el emblema de la *fleur de lis.* Esta incluye el escándalo, la falsedad, la intriga (El Murmurador) y también una preocupación desmesurada por la moda.

Esta devoción excesiva al culto de la moda no es nada más que otro indicio del malestar que aqueja al Juvenal español. En el *Suplemento* a *Los eruditos,* el padre de un «viajante a la violeta» niega la observación hecha por Montesquieu en sus *Lettres Persanes* que las mujeres españolas andaban con los pies tapados y los pechos descubiertos (40). Sin embargo, su misma defensa de las españolas sólo sirve de recriminar aún más la dedicación servil de éstas a la moda:

> ... es [esta crítica] otra especie nueva para todo el que haya visto quadros de nuestras abuelas, a quienes apenas se las veían las caras; y supongo que de aquellos tiempos habla el tal caballero, porque en los nuestros se visten en Madrid, como en París: testigos tantos millones como salen anualmente de España en la compra de cintas, blondas, encages, etc. (41).

Está claro que esta epidemia de la imitación tenía repercusiones serias en la economía española; además, los esfuerzos por refrenarla fracasaban en su mayor parte (42). Pero Cadalso no era economista, sino filósofo, por lo cual le interesaban más bien los enervadores efectos morales del fenómeno del lujo. Lo define como «la abundancia y variedad de las cosas superfluas a la vida» (Carta XLI) y considera que, junto con el ocio, emana de la relajación de la moralidad (Carta IV). Por otra parte, comenta:

> ... todo luxo es dañoso (43), porque multiplica las necesidades de la vida, emplea el entendimiento humano en cosas frívolas; y dorando los vicios, hace despreciable la virtud, que es la única que produce los verdaderos bienes y gustos.
>
> (Carta XLI.)

La viñeta de la tertulia donde tres señoras mantienen que ha llegado el juicio final ejemplifica su aseveración. Los lamentos, los gemidos

---

(40) Sin embargo, Feijoo observó lo mismo. En su «Declamacion contra las modas escandalosas de las mugeres. En carta de Theophilo à Paulina», censura «essa desnudèz de pechos» de las señoras nobles *(T. C. U.,* Madrid, 1726-40, II, p. 151.)

(41) *Obras,* I, p. 206.

(42) Se promulgaron varias prágmáticas sanciones en el siglo XVIII que prohibían o intentaban refrenar la entrada de manufacturas extranjeras en España. Comentando la de 1726, que confirmó la de 1723 (y precedió la de 1729), Uztariz escribió: «tengo entendido que en esta parte no se observa la Pragmática dentro, ni fuera de la Corte» *(Theorica, y practica de comercio, y de marina,* Madrid, 1747, p. 157).

(43) Véase también el *Correo de Madrid,* 28 de noviembre de 1787, y *El Censor,* discursos clxvi, cxxxiii y cxxxiv.

y las maldiciones cósmicas de éstas son tales que Gazel deduce que o la peste ha acabado con todos los ganados de España o que la guerra ha estallado. Al final de la conversación de ellas, se entera de que su aflicción irrefrenable se debe a la búsqueda infructuosa de una cinta de cierto color (Carta LVI). Ben-Beley resume esta inversión de valores:

> La invención de un sorbete, de un peynado, de un vestido y de un bayle, se tiene por prueba matemática de los progresos del entendimiento humano (44).
>
> (Carta LXXXVIII.)

Esta quiebra de los valores tradicionales se ponía de manifiesto también en la lengua. Cadalso sostenía que los cambios lingüísticos reflejaban las mudanzas de las costumbres: él medía el grado de la influencia francesa por los neologismos y los préstamos morfológicos y sintácticos que contaminan al castellano, y de ellos hace una parodia en la carta de la hermana de Nuño, carta que provoca no poca vergüenza en éste:

> Hoy no ha sido día en mi apartamento hasta medio día y medio. Tomé dos tazas de thé: púseme un deshabillé y bonete de noche: hice un tour en mi jardín: leí cerca de ocho versos del segundo acto de la Zayra. Vino Mr. Labanda: empecé mi toaleta: no estuvo el Abate... El Maitre d'hotel avisó. Mi nuevo Xefe de cocina es divino: él viene de arribar de París... (45).
>
> (Carta XXXV.)

Antes, Nuño había hablado del diccionario que había compuesto: consistía de palabras que habían perdido su sentido original y tomado una acepción distinta, consecuencia de un abuso semántico o de su sentido abusivo en el trato civil. Todos los ejemplos que cita se re-

---

(44) Esto dista mucho de la vida que ofrece a la señora desconocida de la «Carta a Augusta», donde todos los deleites emanan de la Naturaleza:

Ni polvos, ni pomada,
Cintas compuestas, aguas ni alfileres
Te ofrece mi morada,
Ni espejo, consejero de mugeres:
Podrás en un arroyo divertirte,
Lavarte, poner flores y vestirte.
Los muchos ornamentos,
Que el luxo cada día multiplica,
Son fuertes argumentos
De lo que el artificio fructifica;
Mas solo pueden engañar al necio,
Como ellos, acreedor á tu desprecio.

(*Obras*, III, p. 159.)

(45) Véase también *El Censor*, discurso XIV, «Sátira contra los galicismos en nuestro lenguaje».

fieren a valores morales o sentimentales, tales como «servir», «favorecer», «estimar» y «amar» (Carta VIII) (46).

Hay más que un dejo de cinismo en el concepto de «amar» del propio Cadalso, por lo menos cuando cuenta sus sucesivos amores con la hija de Codallos y la marquesa de Escalona. Parece que estimaba la amistad en mucho más que el amor (47), posiblemente porque aquélla era para él un vínculo entre dos personas del mismo sexo —quitando su amistad con la condesa de Benavente— y, por eso, libre de problemas de índole sexual (48). Se nota esta distinción en el relato de la terminación de sus relaciones con María Cayetana Fernández de Miranda: «Desembarazado totalmente del amor, me dediqué únicamente a cultivar la amistad de Oquendo, en quien hallé cada día más fineza» (49). Asimismo cuenta que hacía más por mantener la amistad con Salinas de Moñino que hubiera hecho por conseguir los favores de la dama más hermosa de Europa (50). Considera el amor «efectos de la pasión» (51), es decir, de un temple que no cuadraba de ninguna forma con su sistema filosófico del hombre racional. Ahí está posiblemente la explicación del comentario del filósofo que afirma, al recordar su primera experiencia de amor, «hubo de ser funesta» (52). Hay una falta de constancia desconcertante en sus declaraciones sobre el amor. En el poema «Sobre el poder del oro en el mundo», sostiene que se compran los corazones, opinión que repite en otra parte (53). Sin embargo, relata que María Ignacia Ibáñez se

---

(46) Véase también el *Correo de los Ciegos de Madrid*, 24 de octubre de 1786, «Rasgo irónico. Idea de un escrito en forma de diccionario, propuesto por un Abate del Japón». Es de notar que el mismo Cadalso, que pretendía ser casticista en cuanto al uso del idioma, admitió una amplia gama de sentimientos bajo la palabra «enamorar». Cuenta que su padre «se enamoró» de Inglaterra (*Escritos autobiográficos*, op. cit., p. 6), que el conde de Aranda se enamoró de un caballo suyo (*ibid.*, p. 13), que la marquesa de Escalona estaba enamorada mentalmente de él y corporalmente de Cornel (*ibid.*, p. 17) y que María Ignacia Ibáñez también se enamoró de él. Está claro que en cada uno de estos casos quería decir algo distinto.

(47) Expresa la importancia que concedía a la amistad en la «Egloga entre Dalmiro y Ortelio» y en una carta a Iglesias, escrita en 1775, dice que el que busque la verdadera amistad la encontrará a pesar de las muchas dificultades que esto entraña. Véase la Carta 54 del *Epistolario*.

(48) En la carta XXXIII de las *Cartas marruecas* dice que la amistad sólo se halla entre las personas que se miran sin competencia.

(49) *Escritos autobiográficos*, p. 17.

(50) *Ibid.*, p. 32.

(51) El primer diccionario de la Real Academia Española define la pasión como «el acto de padecer tormentos, penas de muerte y otras cosas sensibles; ... qualquier perturbación ò afecto desordenado del animo; ... excesiva inclinación ò preferencia de una persona à otra, por interes ò motivo particular».

(52) *Escritos autobiográficos*, p. 7.

(53) En los versos para varias estampas que representan los principales amores de la fábula, Jove introduciéndose en la torre de Dánae convertido en lluvia de oro:

Una vez Jove intentó
Una conquista imposible:
El oro la hizo factible:
Mil Joves conozco yo.

(*Obras*, III, p. 99.)

enamoró de él cuando se hallaba «desnudo, pobre y desgraciado» (54). Volviendo a su postura cínica, manda los siguientes consejos a Iglesias en la primera mitad de 1777, comparando al enamorado con un hombre enfermo:

> A un hombre que está enamorado y que lo confiesa lisa y llanamente, es inútil y aun ridículo el ponerse otro que se halla libre a disuadirle de su amor. Este empeño equivaldría al del médico que, hallando a su enfermo con el delirio de una calentura, quisiese hacerle entender y hablar con razón sobre asuntos diferentes de frenesí. En esta creencia, no quiero yo decir a Vmd mil pedanterías contra el amor, de que Vmd me dice se halla poseído; sólo si le compadeceré hasta que sacuda el yugo, lo que deseo sea cuanto antes (55).

Esta ambivalencia caracteriza asimismo sus composiciones literarias. Sus ideas sobre el amor como tema poético se encuentran en *Refiere el autor los motivos que tuvo para aplicarse á la Poesía* y la *Epístola dedicada á Ortelio,* escrita a finales de 1768 ó principios de 1769 (56). Además de considerar el amor asunto más agradable que el de la guerra, confiesa en la *Epístola* y también en el *Prólogo* haberlo utilizado como alivio de sus penas; es decir, el amor es su inspiración y también su consuelo. Sin embargo, las poesías aclaran poco su actitud hacia el amor, porque en la mayor parte siguen una tradición, sea pastoril, estoica o quevedesca. Así, celebra la belleza de su Filis en la anacreóntica «De los amores de varios poetas» y otros poemas, aunque aprendemos más sobre su atracción física hacia la mujer en el breve comentario que va al final de una carta a Iriarte:

> Se encarga un Padrenuestro y un Ave María por el peligro en que está el alma del predicador por la vecindad de una mozuela que vive frente por frente, y tiene dos ojos como dos tizones sacados del infierno para abrasar el siervo de Dios (57).

---

(54) *Escritos autobiográficos,* p. 20. De la misma forma, cuenta que al caer enfermo después de la muerte de la actriz, las únicas personas que se preocupaban por él eran la madre y mujer de un infeliz oficial de cerrajero *(ibid.).* Su censura de las mujeres suele limitarse a las de las clases media y alta.

(55) *Epistolario,* carta 70, p. 122.

(56) Da mucho énfasis a la modestia con que trata las materias amorosas y censura la libertad literaria *(Prólogo* a los *Ocios de mi Juventud, Obras,* III, pp. 4-5). Repite esto en «Refiere el autor»:

No leas con temor. Ni voz, ni idea
Verás en mí que indecorosa sea:
Ni ofenderé al pudor más recatado.
Podrá decir mis versos sin cuidado
El labio virginal, sin que ofendidos
Dexe mi blando númen sus oídos.

(*Obras,* III, p. 16.)

(57) *Epistolario,* carta 36, pp. 74-75.

Canta la suprema felicidad del amante, luego llora la inconstancia de Filis y la mudanza de la Naturaleza y hace resaltar la constancia de Dalmiro, la cual dice qe perdurará más allá de la muerte (58).

El tono pesimista de muchas de las poesías líricas y el cinismo del propio Cadalso se reflejan en sus argumentos sobre el matrimonio, que pinta no solamente como falto de amor, sino también de virtud. Los hombres, según él, ni pensaban en estos temas al elegir a una mujer, por eso sería absurdo aconsejar a uno que se casase con «una mujer honrada, rolliza y trabajadora». Las mujeres tampoco consideraban la virtud ni el deber como importantes ingredientes del matrimonio:

> Poco mejor le iría al que llegase a una mujer, y la dixese: ¿tienes ya quince años? (59). Pues ya no debes pensar en ser niña; tocador, gabinete, coche, mesas, cortejos, teatros, nuditos, máscaras (60), encaxes, cintas, parches, aguas de olor, batas, y deshabillés al fuego desde ahora. ¿Quién se ha de casar contigo, si te empleas en esos pasatiempos?, ¿qué marido ha de tener la que no cría sus hijos a sus pechos? (61), ¿la que no sabe hacerle las camisas, cuidarle en una enfermedad, gobernar su casa, y seguirle si es menester a la guerra?
>
> (Carta LXXXVIII.)

En una carta de Gazel a Ben-Beley, aquél describe una tertulia donde conoció a la señora de la casa, comentando «los amos no ha-

---

(58) Véase, por ejemplo, «Sobre los peligros de una nueva pasión» y los «Sáficos-Adónicos a Cupido».

(59) La protagonista de unas letrillas pueriles era más joven aún:

> *Catorce años tengo...*
> *Y chicas y chicos*
> *Me suelen decir:*
> *¿Por qué no te casan,*
> *Mariquilla? Di.*
>
> (*Obras,* III, pp. 67-68.)

(60) Cadalso también asistió a los bailes de máscaras (véase los *Escritos autobiográficos,* p. 16), por tanto, sabía lo que pasaba dentro. Describe el calor (sentido literal y sentido metafórico) de estas fiestas en el mes de diciembre en el *Kalendario Manual,* contrastándolo con el frío que pasaban los cocheros que esperaban fuera.

(61) Tediato se queja de lo mismo; además, sostiene que las madres ya no se preocupaban de sus hijos: «Nos engendran también por su gusto: tal vez por su incontinencia: nos niegan el alimento *(sic)* de la leche que la naturaleza las dio para este único y sagrado fin: nos vician con su mal exemplo: nos sacrifican á sus intereses: nos hurtan las caricias que nos deben, y las depositan en un perro ó en un páxaro» *(Noches Lúgubres, Obras,* III, p. 324). La madre que ejemplifica esta negación total de sus responsabilidades y, en efecto, de su maternidad, es doña Ava, que está dispuesta a sacrificar a su hijo, Sancho García, por su pasión. Es curioso que aunque Cadalso reconocía las obligaciones de una madre hacia sus hijos, no incluía en éstas la primera educación. Aprobó al padre que se preocupaba de ésta *(Cartas marruecas,* carta LXIX). En la «Carta de un viajante á la violeta á su catedrático», el padre reconoce las características positivas de su hijo, «aunque en medio de un confuso tropel de ligerezas propias de tu edad y de la crianza libre que te dió tu madre en los años que mis comisiones me tuviéron léjos de esta casa» *(Obras,* I, p. 200). Glendinning cree que aquí Cadalso alude a su propia vida *(op. cit.,* Madrid, 1967, p. 154, nota 9).

cen papel en ella». Una vez presentado, la gente le trataba como familiar: los hombres le visitaban en su posada y las mujeres le invitaban a su casa y hablaban con él públicamente. Observa:

> Me hablaron en los paseos, y me recibieron sin susto quando fuí a cumplir con la obligación de visitarlas. Los maridos viven naturalmente en barrio distinto de el de las mugeres, porque en las casas de éstas no hallé más hombres que los criados (62), y otros como yo, que iban a visita.
>
> (Carta XI.)

Nota la falta de fidelidad en una de sus primeras cartas a Ben-Beley, en la cual alude a la ruptura de los vínculos matrimoniales (Carta IV). También relata cómo un apologista de la modernidad veía el hecho de que los maridos y los amantes ya no se desafiaban como símbolo de los progresos que hacía la nación. En *Los eruditos* hay un comentario sobre la anarquía moral de las mujeres y otro ejemplo de la inversión de los valores cuando el Profesor incluye a Aspasia, querida de Pericles, en la lista de mujeres cultas. Más claro todavía es el «dilema», referencia a las mujeres que ponían los cuernos a sus maridos (63), observación repetida en el *Kalendario Manual* con la descripción de las fiestas de San Marcos, referencia antonomástica a los cornudos (64). De ahí pasamos al epitafio satírico de la mujer fiel, que hace resaltar lo rara de esta condición y lamenta a la vez que no fuera contagiosa:

Sólo murió de constante
La que está baxo esta losa:
Acércate, caminante,
Pues no murió tal amante
De enfermedad contagiosa (65).

Cadalso no es partidario de la falta de fidelidad; no obstante, observa, a título de explicación, las graves consecuencias de la tiránica intervención paterna en el matrimonio:

Que Celia tome el marido
Por sus padres escogido,
Ya lo veo.

---

(62) Estos ya no eran un problema para las señoras que querían engañar a sus maridos, por lo menos, según la coqueta de la carta LXXVI. Parece que ellos estaban tan acostumbrados al «torbellino de visitas diarias» (Carta XI) como los hombres que iban de visita. La *Pensadora Gaditana* comentó «A la palabra *visitas* hay quien quiera dar más significados que los vanos cumplimientos del ceremonial; pero en realidad no tiene otra significación y es menester que Vm. lo haga entender así» (*op. cit.*, Cádiz, 1763-64, I.vii).

(63) Véase la edición de Madrid, 1967, p. 79, nota 5.

(64) Véase la edición citada de Glendinning (Madrid, 1982), p. 14, nota 12.

(65) *Obras*, III, p. 90.

Pero que en el mismo instante
Ella no escoja el amante,
y No lo creo (66).

En la Carta XXIII satiriza a los padres que quieren casar a sus hijos por motivos sociales o económicos. La codicia de los padres también es el tema de «Lamentándose una pastora». En las *Memorias* cuenta su propia experiencia:

> Con la de Codallos pudo haber sido la cosa muy seria, porque siendo ella soltera y yo también, y mezclándose en eso tres sujetos muy intrigantes, estuve muy cerca de casarme con ella, y aún lo hubiera hecho, a no considerar que me quedaban ya muy cortas reliquias de mi patrimonio, y tener el corazón demasiado humano para ponerme a hacer chiquillos, que con el tiempo pedirían limosna. Lo que hicieron por casarme y lo que hice para que no me casaran merece una historia aparte (67).

Bastante menos suerte tenía la mujer de veinticuatro años que contó su vida en una carta que escribió a Gazel. Dijo que acababa de enterrar a su sexto marido, último de una serie de hombres inadecuados, todos elegidos por su padre (68), que variaban desde un astrólogo supersticioso —que murió de un catarro que cogió mientras esperaba un cometa que apareció más tarde de lo que había calculado— a un jugador desventurado, que se citó con la muerte cuando un amigo suyo le tiró un candelabro a la cabeza al verle colocar mal una carta. La mujer no está triste, sino se siente agraviada:

> Todo esto se hubiera remediado, si yo me hubiera casado una vez a mi gusto, en lugar de sujetarle seis veces al de un padre, que cree que la voluntad de una hija es cosa que no debe entrar en cuenta para el casamiento.
>
> (Carta LXXXV.)

Aunque escéptica de las costumbres de Marruecos, observa que apenas distingue entre ser esclava de un marido o de un padre, que no se preocupaba por la felicidad de su hija en absoluto, sino únicamente por un buen partido.

---

(66) *Obras*, III, p. 72.

(67) *Escritos autobiográficos*, pp. 12-13. No se sabe quiénes eran estos sujetos; parece razonable sostener que Aranda era uno de ellos, como amigo de Codallos, con quien compartía el odio a los jesuitas.

(68) Una ley de Recopilación (ley I, título I, libro 5) que se derivaba del Fuero Juzgo (título II, libro 3) permitió a los padres cuyos hijos contrajeron matrimonio sin su consentimiento a desheredarlos. Esta ley fue confirmada por varias pragmáticas y cédulas (23 de marzo de 1776, 17 de junio, 31 de agosto y 28 de octubre de 1784, 1 de febrero de 1785). Esta última, sobre todo, prohibió a los padres que obligaran a sus hijos a que se casaran o que negaran dar su consentimiento o impidieran un matrimonio sin tener justa causa.

Sin embargo, a pesar de este cuadro de perdición y desaliento, Cadalso no era totalmente pesimista, porque aún persistían mujeres de virtud:

> De esto conjeturarás ser muy grande la relaxación de costumbres; pero no por eso infieras que es total. Aún abundan matronas dignas de respeto, incapaces de admitir yugo tan duro como ignominioso; y su exemplo detiene á otras aun en la orilla misma del precipicio. Las débiles todavía conservan el conocimiento de su misma flaqueza, y profesan respeto á la fortaleza de las otras.
>
> (Carta X.)

Además, si creemos que los consejos del padre a su hijo en *Los eruditos* eran los del autor, éste recomendaba el matrimonio, con tal que los dos contrayentes fueran personas de virtud:

> ... cásate en tu provincia con alguna mujer honrada y virtuosa, y pásate una vida tanto más feliz, quanto más tranquilla en el centro de tus estudios y en el seno de tu familia, á quien dexarás suficiente caudal con el exemplo de tu virtud (69).

Su argumento que la virtud era la cosa «más amable cuando más la conocemos y cultivamos» (Carta XVII) se demuestra claramente en la descripción de la mujer del hombre que invita a Gazel a su casa cuando un eje del carruaje en que viajaba éste se rompió en carretera. Pinta el cariño sincero que tenía a su marido, su pudor natural y su humildad al apartarse con los hijos y los criados, una vez acabada la cena. Luego, un doméstico realza esta impresión favorable, expresando lo que era, a lo mejor, la opinión del carácter innato de la mujer del propio autor. Sostiene que la mujer no es dechado de flaquezas, sino un ser tierno e impresionable y el retrato vivo de las virtudes o los vicios de su marido:

> Si una mujer joven, poderosa y con mérito, halla en su marido una pasión de razón de estado, un trato desabrido, y un mal concepto de su sexo en lo restante, ¿qué mucho que proceda mal? Mi ama tiene pocos años, más que mediana hermosura, suma viveza, y lo que llaman mucho mundo. Quando se desposó con mi amo, halló en su esposo un hombre amable, juicioso, lleno de virtudes:

---

(69) *Obras*, I, p. 95. Como Nifo, consideraba que el matrimonio era el principal apoyo de los Estados, aunque eso no le impedía interpretarlo de una forma más pragmática o quizá más satírico:

> *La niña soltera*
> *¿De qué ha de servir?*
> *La vieja casada*
> *Aún es más feliz.*
>
> (*Obras*, III, p. 69.)

halló un compañero, un amante, un maestro, todo en un solo hombre igual á ella, hasta en las accidentales circunstancias de lo que llaman nacimiento; por todo lo qual había de ser y continuar siendo buena. No es tan mala la Naturaleza, que pueda resistirse á tanto exemplo de bondad.

(Carta LXIX.)

La señora cumplía con su obligación de madre y mujer. Cadalso no exige que fuera otra cosa; por eso, no la critica como hace a su marido en la carta siguiente, por ser mal ciudadano. El filósofo ve la salvación de la nación en mujeres tales como ella, porque para él, el único pilar de la sociedad es la virtud:

La mejor fortaleza, la más segura, la única invencible es la que consiste en los corazones de los hombres, no en lo alto de los muros, ni en lo profundo de los fosos.

(Carta IV.)

NICOLE HARRISON

Queen Mary College
Universidad de Londres
Mile End Road
LONDON E1 4NS

A PROPOSITO DEL DESCUBRIMIENTO DE «SOLAYA O LOS CIRCASIANOS», TRADEGIA INEDITA DE JOSE CADALSO

En la introducción a su excelente libro sobre Cadalso, señaló hace tiempo el profesor Nigel Glendinning que los dos problemas a los que el crítico debía enfrentarse para estudiar cualquier aspecto de la literatura española del siglo XVIII eran las repercusiones sobre los textos mismos de la fuerte censura imperante en la época y la considerable cantidad de prejuicios que sobre la vida y la cultura españolas del XVIII se habían venido acumulando desde la centuria posterior a aquélla e incluso en buena parte de nuestro siglo XX (1).

De estos dos inconvenientes, que desde luego afectaban de manera muy especial al estudio de la figura y la obra de José Cadalso, el segundo puede considerarse hoy prácticamente desaparecido a la vista de la espectacular y muy saludable revisión crítica que desde hace unos años está experimentando el Siglo de las Luces español. Claro que en el caso de Cadalso el nuevo encasillamiento, acaso imposible, de su personalidad, está trayendo no pocos problemas, como es bien sabido. Pero el otro escollo, el de la interposición de la censura entre el autor y nosotros y, por ende, el de nuestra imposibilidad de conocer *todos* los textos que salieron de su pluma y *en la forma exacta* en que salieron, resulta más difícil de salvar y probablemente no llegue a estar nunca resuelto.

Cadalso, en efecto, sufrió como pocos escritores de su tiempo la acción de la censura, según expuso Glendinning en el libro citado (2); sobre este tema ha vuelto muy recientemente una gran conocedora de los entresijos de la censura dieciochesca, Lucienne Domergue (3). Ambos llaman la atención además sobre esa otra forma más sutil y subterránea de la censura que es la autocensura, la que ejerce el autor, desalentado, temeroso o hasta inconsciente, con su propia obra. Una y otra forma de represión o freno sobre el escritor explican la anómala situación con que la crítica ha tenido que en-

(1) *Vida y obra de Cadalso*, Madrid, Gredos, 1962.

(2) *Ibídem*, pp. 11-16.

(3) «Luces y censura: el caso de Cadalso», en *Tres calas en la censura dieciochesca (Cadalso, Rousseau, prensa periódica)*, Toulouse, 1981, pp. 9-39.

frentarse a la hora de conocer la producción de nuestro autor: todas las obras que Cadalso consiguió ver impresas salieron, por lo pronto, con un seudónimo en el que figuraba tan sólo su segundo apellido. Sus dos obras cimeras, las *Cartas marruecas* y las *Noches lúgubres,* tubieron que ver la luz póstumamente. Y una vez resueltos los delicados problemas de crítica textual que alguna de esas obras —especialmente las *Cartas*— ha planteado a sus modernos editores (4), aún quedan al menos otros dos problemas que, lamentablemente, están sin resolver: el descubrimiento de no pocos textos de cuya existencia tenemos noticias, pero que nunca llegaron a ser impresos y el establecimiento de la autoría real de algunas obras que ciertos editores de la época (aprovechándose acaso de la temprana desaparición del escritor y de la confusión reinante en torno a su obra) publicaron a su nombre (5). Tales anomalías en un escritor de la importancia de José Cadalso nos parece que deben seguir siendo un acicate para todos los investigadores interesados en el siglo XVIII español.

Piénsese, por ejemplo, en la importancia que tendría el descubrimiento de una novela de Cadalso de la que se tiene una única noticia suministrada por él mismo en su autobiografía: «le llevé [al conde de Aranda] un manuscrito en que me había yo forjado un sistema de gobierno a mi modo bajo el estilo de una novela y el nombre de *Observaciones de un oficial holandés en el nuevamente descubierto Reino de Feliztá»* (6). Todo parece indicar que se trata de una novela utópica, perteneciente por tanto a un género que cada día está cobrando mayor importancia en el conjunto de la producción literaria de la Ilustración y con el doble aliciente adicional de ser una obra muy temprana —escrita hacia mediados de la década de 1760— tanto para el desenvolvimiento entre nosotros del mencionado género como para el de la propia obra cadalsiana, pues, en el caso de descubrirse, se convertiría en la más juvenil de las producciones del autor.

---

(4) Sería deseable, por cierto, una edición moderna de *Don Sancho García,* pues se conserva una versión manuscrita con elocuentes variantes respecto a la impresa, variantes que son achacables a la intervención de la censura.

(5) Cadalso previó que esto podría ocurrir. En una carta a su amigo Meléndez, escrita cuando tenía intención de marchar a la campaña de Argel en 1775, le hace depositario de sus manuscritos (de los que ofrece una interesante relación) para que «en caso de morir en campaña, no se me atribuyan obras algunas póstumas que yo no haya hecho» *(Escritos autobiográficos y epistolario.* Prólogo, edición y notas de Nigel Glendinning y Nicole Harrison, London, Tamesis Books, 1979, p. 102). Lo que Cadalso se temía ocurrió, por ejemplo, con la *Optica del cortejo,* cuyo autor es Ramírez de Góngora, y acaso con los *Anales de cinco días,* que publicó Valladares en el *Semanario erudito* y cuya auténtica autoría no ha sido aún establecida. Problema distinto es el que plantea el *Calendario manual y guía de forasteros en Chipre* (1768), del que ha realizado una edición crítica Glendinning sobre la base de los numerosos manuscritos conservados (Madrid, CSIC, 1982, edición conmemorativa del centenario de Cadalso). En el prólogo, Glendinning se inclina definitivamente por la autoría de Cadalso.

(6) *Escritos autobiográficos y epistolario,* p. 13.

Pero si las *Observaciones de un oficial holandés* duermen todavía en alguna parte o han desaparecido para siempre (7), otros escritos del militar y poeta han tenido mayor fortuna. Aparte del manuscrito autobiográfico que encontró y publicó por vez primera don Angel Ferrari y del apreciable conjunto de cartas que se han podido rescatar, hay dos descubrimientos singularmente importantes que han venido a incorporarse a la producción propiamente literaria de José Cadalso: me refiero a la *Defensa de la nación española contra la Carta Persiana LXXVIII de Montesquieu,* descubierta y publicada por Guy Mercadier (8), y a la tragedia, inédita hasta ahora, *Solaya o los circasianos* (9).

Para subrayar la importancia de este último descubrimiento basta decir que de las tres obras dramáticas que, según todos los indicios, escribió Cadalso, sólo se conocía hasta hoy la única que fue estrenada e impresa: *Don Sancho García, Conde de Castilla.* De las otras dos, *Solaya* y *La Numantina,* no conocíamos más que el título y algún documento que nos hablaba de la prohibición de la primera de ellas. En efecto, en noviembre de 1770 se negó con *latae sententiae* la licencia para que se representase *Solaya o los circasianos* y aunque se le dio al autor la posibilidad de corregirla y presentarla de nuevo, parece que Cadalso se desanimó y abandonó sus propósitos (10).

Suele hablarse de buena fortuna cuando un investigador disfruta el privilegio de desempolvar un manuscrito que se creía perdido. En el caso de Francisco Aguilar Piñal me parece más justo hablar de lógica recompensa a su infatigable peregrinación por bibliotecas y archivos de España y del extranjero: su abnegación, pues, más que el azar, puso un buen día en sus manos un tomo de comedias sueltas impresas sin catalogar que se conserva en la biblioteca universitaria de Sevilla; encuadernado entre ellas apareció una copia manuscrita de *Solaya.* A principios de 1982, y coincidiendo con el segundo centenario de la muerte de Cadalso, nos ha ofrecido Aguilar Piñal una muy cuidada edición de la tragedia que en estas páginas queremos comentar.

---

(7) En la carta a Meléndez citada antes, escribe Cadalso: «Otros papeles más serios que he tenido los quemé durante mi última extraña enfermedad de Madrid» (p. 103). Esta pudo ser la suerte que corrieron las *Observaciones,* que no aparecen en la lista de manuscritos confiados a su amigo. Aun así, podría aparecer algún día una copia.

(8) Toulouse, France-Iberie Recherche, 1970.

(9) José Cadalso: *Solaya o los circasianos.* Tragedia inédita. Edición, introducción y notas de Francisco Aguilar Piñal, Madrid, Castalia, 1982.

(10) Para las circunstancias de la prohibición, *vid.* Glendinning: *Op. cit.,* pp. 13-14, y Aguilar Piñal, edición citada, p. 32. Glendinning suponía que en la obra debía haber «una gran cantidad de materia heterodoxa, ya que fue condenada *latae sententiae*». Hoy que podemos leerla nos damos cuenta de que no era para tanto, aunque sí se produce en ella un tiranicidio y falta toda referencia a Dios, además de la actitud de rebeldía que adopta Solaya. Para la explicación de lo que suponía una prohibición *latae sententiae,* véase Domergue: *Op. cit.,* p. 11.

Si para sus otras dos obras dramáticas eligió Cadalso, como era frecuente entonces, temas sacados de la historia nacional, sorprende que en el caso de *Solaya* no sólo se produzca el necesario distanciamiento cronológico hacia los hechos narrados —la acción parece transcurrir en el siglo XIV—, sino también un notorio distanciamiento espacial: «La acción —nos informa Aguilar— se desarrolla en Circasia, región de la Rusia meridional, en las vertientes septentrionales del Cáucaso.» Los circasianos son feudatarios de los tártaros, pueblo de religión mahometana, cuyo príncipe, Selín, desencadenará el conflicto de la tragedia al enamorarse de Solaya, hija de un venerable senador circasiano llamado Hadrio. Apresurémonos a aclarar que Selín, que es correspondido plenamente por la heroína, es un personaje visto por el autor con total simpatía como encarnación de sólidos valores morales. Ahí reside, me parece, una de las pistas que permiten explicar la elección por parte de Cadalso de un ambiente tan exótico para su obra: el hecho de que un personaje islámico sea visto como un modelo de virtud está en la misma línea de tolerancia religiosa y cosmopolitismo cultural que llevan al propio Cadalso a hablar en las *Cartas marruecas* no sólo por boca de Nuño, sino también por la de Gazel y Ben-Beley. En *Don Sancho García,* el moro Alek, consejero de Almanzor, es asimismo uno de los personajes de mayor nobleza moral que aparecen en la obra. A esto habría que añadir la progresiva penetración en el siglo XVIII de cierta afición al exotismo: pueblos como la China, casi desconocida hasta entonces, se ponen de actualidad, como revela esa otra tragedia recordada por Aguilar, el *Witing* de Trigueros, que también fue prohibida (11). ¿Qué podía conocer de Circasia, de sus costumbres, sus creencias y sus gentes un espectador español del siglo XVIII, incluso el espectador cultivado al que las tragedias estaban destinadas? Probablemente nada. Y ello resultaba cómodo para el autor, que además de dotar así a la obra del atractivo barniz de lo exótico, se sentía más libre para centrarse con exclusividad en los conflictos humanos suscitados entre los personajes. Creo además que Cadalso necesitaba hacer disculpable ante los espectadores la traición por amor que comete Solaya con su patria y esto hubiera sido mucho más difícil de aceptar en un argumento extraído de la historia nacional (12).

---

(11) Recuérdese también la sátira de Forner *Los gramáticos, historia chinesca.*

(12) Hay un curioso texto de Feijoo que nos permite comprobar que Circasia era vista en el siglo XVIII no sólo como país exótico, sino como paradigma de barbarie: al final de sus *Causas del atraso que se padece en España en orden a las ciencias naturales (Cartas eruditas,* t. II, 16), escribe: «Pero si lo que V. mrd. dice, que aún hay en España profesores que tratan de quimera el peso del aire, llegase a noticia de italianos, ingleses y franceses, ¿qué dirían sino que los españoles somos cimbrios, lombardos y godos, y aun escitas, siberios y circasios?» Parece también que entre los elegantes de la sociedad madrileña de la época,

Por lo demás, el conflicto planteado en tan lejanas tierras resulta ser, en palabras de Aguilar Piñal, «un drama de honor típicamente castellano en el que se enfrentan el amor y el honor, como en tantos otros del repertorio nacional». Estoy sustancialmente de acuerdo con la interpretación de la obra que hace el editor en su muy interesante estudio preliminar, pero intentaré hacer, por mi parte, una lectura de la *Solaya* que ponga de manifiesto, junto a los aspectos destacados por Aguilar Piñal, otros que me parecen igualmente importantes.

Desde el comienzo del acto primero conocemos cuál es el conflicto planteado en la obra: aparece el senador Hadrio acompañado por sus dos hijos, Heraclio y Casiro. Por el diálogo que entre ellos tiene lugar sabemos que Selín, príncipe tártaro, ha venido a Circasia para llevarse consigo como tributo de guerra a un grupo de doncellas circasianas elegidas por sorteo. Solaya, hija de Hadrio, no ha sufrido tan terrible desgracia, pero Selín y ella se han enamorado. Casiro, el hermano menor, propone inmediatamente vengarse matando a los dos amantes. Pero su padre y su hermano, más prudentes, deciden que sea Heraclio el que intente convencer a Solaya de que no puede mancillar tan gravemente el honor de la familia.

¿El honor familiar tan sólo? No; el de todo el pueblo circasiano. Como muy bien señala Francisco Aguilar, la unión de Solaya con el tirano extranjero supondría por encima de todo una traición a la patria, «lo cual representa una sutil evolución de la idea barroca del honor, ahora más colectivo que individualizado, como patrimonio de la nobleza, que sustituye al rey en la defensa de la colectividad, como el concepto de patria sustituye al de monarquía». Véanse las palabras con que Hadrio da instrucciones a su hijo mayor:

Heraclio, tú, que menos joven eres,
intenta cuantos medios discurrieres.
Acuérdate que es hija y que es hermana;
acuérdala que es noble y circasiana.

(vs. 125-9)

---

aficionados a exóticas novedades, estuvo de moda un tipo de traje que recibía el nombre de *circasiana*. Un testimonio que lo confirma puede encontrarse precisamente en los ya aludidos *Anales de cinco días, en los que se vio y escribió todo lo que pasa en el siglo ilustrado,* redactados hacia 1778. Ahí se nos describe la indumentaria de dos petimetres en los siguientes términos: «El uno vestía una casaca o sobretodo, *sortú* o *cabriolé* de color obscuro, forro amarillo y guarnición de plata. A esta cubierta, funda o vestido llamaban *pequés;* y el otro, otra encarnada y oro, que nombraron *circasiana,* con pasamanos de cadenillas y borlitas, por *quid pro quod* [*sic*] de ojales y botones» *(Semanario erudito,* XVII, Madrid, 1789, p. 249). Puesto que toda la obra censura, mediante el empleo de la cursiva, los abundantes galicismos con que se salpicaban las conversaciones, cabe suponer que esta prenda era también de importación francesa; el *Trésor de la langue française* atestigua, en efecto, esta acepción de la palabra *circassienne:* «robe souvent en gaze, à la mode au XVIIIe siècle».

Palabras que se repiten poco después en la reconvención a Solaya por parte de su hermano:

Solaya, ¿no oyes las paternas quejas?
¿De tus hermanos el dolor y el llanto?
¿Y de Circasia el general quebranto?

(vs. 236-9) (13)

Heraclio, naturalmente, no consigue convencerla. Y es que, para sorpresa del lector, Selín no es ningún desaprensivo: «No, no es un tirano», dice Solaya. «¡Qué poco le conoces! Es humano, / que leyes quebrantó» (vs. 229-31). Por otra parte, ella confiesa estar dominada por la fuerza irresistible del amor, sin que por eso deje de hacer muy juiciosas reflexiones. El acto se cierra con la aparición de Selín, a quien Solaya tranquiliza asegurándole que su padre y hermanos aprueban la unión.

El acto segundo se abre con uno de esos parlamentos claramente propagandísticos al servicio de la mentalidad ilustrada tan frecuente en las tragedias neoclásicas, pero adviértase que es Selín el que lo pronuncia y que se trata de un elogio de Hadrio como varón prudente, como político pacifista, que abomina del «ocio» y del «lujo». En ambos personajes, Hadrio y Selín, acumulará Cadalso a lo largo de la obra las notas características del gobernante ilustrado; padre y amante —piensa de momento el lector— podrían muy bien entenderse, pero muy pronto se van a empezar a torcer las cosas: tras la aparición en escena de una Solaya profundamente alterada para quien ya «la vida o muerte me es indiferente» (v. 492), se produce un primer enfrentamiento verbal entre Selín y el impetuoso Casiro. Llegamos así a la primera escena, en que están presentes todos los personajes principales de la tragedia, una escena en la que queda de manifiesto que el más violento, el único que no sabe controlar su pasión (la pasión del honor) es Casiro. Selín, que se muestra muy templado y razonador en todo momento y que hasta afirma haber aprendido esa moderación nada menos que del modelo que ve en Hadrio, propone con gran sensatez que sea Solaya la que decida lo que va a hacer (14). La idea le parece a Hadrio «virtud grande», a Heraclio «prudencia» y a Casiro, como era de esperar, «cobardía» (v. 666). Con este pacto entre caballeros y con las primeras y angustiosas dudas de Solaya se cierra el acto.

---

(13) Más adelante, en el acto IV, dirá Solaya: «mas hoy siento en mi pecho vacilante / de mi Patria el amor y el de mi amante» (vs. 1045-6).

(14) El reconocimiento explícito de la libertad de elección en la mujer me parece uno de los rasgos de modernidad que deben ser destacados en la *Solaya*.

Es interesante señalar que en las dos obras dramáticas cadalsianas que hoy conocemos la mayor parte de la tensión argumental descansa sobre las terribles dudas de la protagonista, que se ve obligada a optar entre el amor a un hombre y el amor a su familia, con la agravante de que la elección del primero conlleva la infidelidad a su patria. En efecto, al igual que Solaya, la doña Ava de *Don Sancho García* se ve en la tesitura de elegir entre su pasión por Almanzor y su amor maternal hacia su hijo don Sancho, a quien el moro le ha propuesto que dé muerte. Pero los términos de la duda y el mantenimiento de la intriga me parecen mejor planteados en *Solaya*, pues en *Don Sancho García* la posibilidad de que doña Ava decida matar a su propio hijo es vista por lectores o espectadores como una monstruosidad por la que, a pesar de todo, ella se decide en el acto tercero. Solaya, en cambio, no adopta una resolución definitiva hasta el acto cuarto y sus dudas están mucho más justificadas para el lector, que comprende perfectamente los términos en que se plantea el dilema y acaba por identificarse con ella aun intuyendo el trágico fin que espera a los amantes.

Las continuas vacilaciones de Solaya ocupan buena parte del acto tercero, en especial la espléndida escena quinta. Pero veamos lo que ha ocurrido con anterioridad: al iniciarse el acto sabemos que Hadrio ha reunido una tropa de circasianos dispuesta para actuar, cosa que el siempre impetuoso Casiro quiere hacer de inmediato. Pero su padre recomienda una vez más prudencia y nos informa de que ha dispuesto la tropa como medida precautoria: sabe por Casalia, criada de Solaya, que ésta se inclina cada vez más a dejar a Selín y teme que el extranjero no cumpla lo pactado e intente raptarla. Casalia, en efecto, confirma que Solaya está prácticamente decidida a quedarse: padre e hijos se abrazan y lloran de alegría. Aparece Selín, quien en un principio cree roto el pacto al interpretar la presencia de tropas como una forma de presión sobre Solaya. Pero la explicación de Hadrio le convence y asegura que para él sigue en pie el pacto y que respetará la decisión de Solaya. Igualmente Heraclio y también Hadrio —esto es importante— siguen ratificándose en lo convenido e incluso dan garantías de que si Solaya cambiara de opinión ellos también la respetarían y la dejarían marchar. Llegamos así a la aludida escena quinta, en que tanto Casalia como Kaulín (ayudante del príncipe tártaro) esperan de los labios de Solaya una decisión definitiva que comunicar a sus respectivos señores. Es aquí donde Solaya empieza a cobrar grandeza como personaje y donde hace gala Cadalso de notable finura en el análisis psicológico de su heroína: las palabras que ella ha oído a Selín y que interpreta como muestras de

Acto cuarto: se acerca la noche, momento en que Selín debe partir para Tartaria. Se produce entonces un decisivo encuentro entre el príncipe y Solaya, en el que la serenidad con que el primero afronta su posible partida en solitario es nuevamente interpretada por ella como tibieza. Selín expone que no puede hacer más por conseguirla que lo que ha hecho, que un príncipe de su categoría no puede humillarse hasta el punto de suplicarle su amor con «lágrimas pueriles». Es entonces cuando Solaya le llama «insensible» y hace una encendida exaltación de la pasión amorosa frente a los valores guerreros y de nobleza que Selín defiende; hasta que, superados estos reproches, Solaya tiene un arranque de decisión:

Sólo sé que te adoro y que deliro.
Ceda el patricio al amoroso exceso.
Selín, ésta es mi mano.

(vs. 1246-8)

Aparecen Hadrio y sus hijos, a los que Solaya comunica su resolución. Tras los lamentos de rigor, Hadrio y Heraclio parecen aceptarla, pero Casiro les dice que no tienen por qué cumplir el pacto ya que al llegar ellos estaba Solaya con Selín, quien probablemente ha aprovechado «para rendirla con amantes voces» (v. 1307). El lector sabe muy bien que esto no es así, lo que convierte a Casiro en el único que con su fogosidad incumple lo pactado y, por tanto, en el desencadenante final de la tragedia que se avecina, al conseguir convencer a su padre y hermano de que un delito así debe castigarse con la muerte. Cuando termina el acto sabemos que el palacio está en llamas por la intervención de las tropas de circasianos y que tanto Hadrio como sus hijos se han lanzado a la persecución de los dos amantes.

El último acto, pues, y a pesar de las escasas acotaciones escénicas que utiliza Cadalso, debe imaginarse rodeado del ambiente tenebroso y fúnebre propio de un drama romántico: resplandor de las llamas, antorchas encendidas, sangre, ruidos, confusión. Selín está acorralado en una dependencia del palacio, abandonado por la mayoría de su gente. Cuando Heraclio y Casiro van a por él, Hadrio les pide que respeten la vida de Solaya. Pero en ese momento dos oficiales circasianos anuncian que todos los tártaros están muertos o huidos, las doncellas circasianas en libertad y que Selín y Solaya han sido apresados. Relata uno de ellos también —y el detalle es significativo— cómo Solaya ha intentado, sin éxito, suicidarse. El viejo Ha-

drio se debate entre condenar o no a muerte a su hija y en medio de estas dudas se retira, aunque su determinación final se inclina del lado de la clemencia:

...¡Ay, hijos míos,
no cebéis en Solaya vuestros bríos!
¡Ay! No mezcléis su sangre con mi llanto.

(vs. 1461-3)

Traen a Selín preso. Se manifiesta tranquilo, seguro de sí mismo; sus parlamentos revelan sereno estoicismo y grandeza de ánimo en la aceptación de su desgracia y hasta se atreve a dar lecciones de pacifismo a los dos hermanos:

Nadar en sangre, Heraclio, y en horrores,
y matar o morir entre furores,
hazañas son, si bien las consideras,
comunes a los hombres y a las fieras:
se ejercen en el bosque y la campaña;
sólo será del hombre digna hazaña
superar los acasos de la suerte,
y en todo estado ser constante y fuerte.

(vs. 1547-54)

Heraclio, ante tal gallardía, duda una vez más, pero nuevamente Casiro le convence de que Selín debe morir. En el momento en que Solaya entra en escena es, por fin, Heraclio quien apuñala al príncipe. Ella, abrazada a su cadáver, pide insistentemente que la maten en medio de sollozos y de expresiones de amor por Selín. Casiro («no he de ser testigo / de tanta vileza») la mata. Aún tiene ella tiempo de declamar unos patéticos versos en que aparece de nuevo —junto a la idea del *fatum* trágico— la apelación a la *sensibilidad:*

Si no es delito amor, muero inocente...
Y si es delito... ¡oh, cielo soberano!
¿por qué hiciste sensible al pecho humano?

(vs. 1674-6)

En la escena final aparece de nuevo Hadrio, quien contempla horrorizado a su hija muerta y pide explicaciones. Al dárselas, Casiro se vale incluso de la mentira («no deseaba yo sacrificarla») y apela una vez más al honor. Pero la respuesta del anciano es inequívoca:

¡Fanático de honor! No, no conmigo
pretendas excusar tu tiranía.
No pronuncie más voz tu lengua impía.
De Solaya no expliques la demencia:
mayor ha sido tu desobediencia.
Te dije yo, que en tus venganzas fieras,
contra ella el brazo tuyo no extendieras;
que en ella venerases mi retrato,
y tú, monstruo feroz, hermano ingrato,
faltaste a mí, y a la naturaleza.

(vs. 1706-15)

Francisco Aguilar comenta en una nota que «este último parlamento del senador Hadrio presenta un cambio un tanto forzado de las ideas anteriormente expuestas». Pero si se leen con atención las escenas anteriores queda de manifiesto —como he pretendido mostrar, acaso prolijamente— que el responsable máximo de tan sangriento fin es el «fanático» Casiro. Esto, me parece, abre una perspectiva nueva en la valoración global de la tragedia cadalsiana.

Comparto, como ya dije antes, el análisis de la obra hecho por Aguilar Piñal, a cuya introducción a la *Solaya* me remito. Está claro, en efecto, que Cadalso quiso componer su obra ajustándose no sólo a los moldes formales del neoclasicismo (división en cinco actos, respeto a las unidades, etc.), sino también a su fondo ideológico, «poniendo en evidencia los excesos de una pasión no controlada». Pero, añade Aguilar Piñal, Cadalso «carga tanto las tintas que consigue efectos opuestos», de manera que Solaya se convierte en sus manos en «una verdadera heroína romántica, rebelde ante los prejuicios sociales por primera vez en el teatro español». Su exaltación de la libertad y de la pasión, su actitud ante la vida, dice más adelante, podrán ser calificadas de prerrománticas, «pero de lo que no cabe dudar es de su incompatibilidad con la doctrina política de la Ilustración (que justamente la prohibió) o con la doctrina literaria del neoclasicismo, sometida a la razón y, por tanto, a las leyes de equilibrio y moderación, ejemplaridad y control de las pasiones».

Esto es muy cierto y cabe imaginar la perplejidad de los censores ante tales excesos, su incapacidad para aceptar una obra que tan audazmente se adelantaba a su tiempo. Pero me interesa destacar que yo veo otra cara en la *Solaya*, ésta perfectamente compatible con las intenciones y principios del neoclasicismo y la Ilustración. Hay, sí, en la obra una pasión amorosa, una pasión que, aunque atropella las obligaciones familiares y patrióticas, es vista con inevitable simpatía por el dramaturgo. Pero hay otra pasión, la pasión del honor,

encarnada fundamentalmente por Casiro, *y son los excesos de esta pasión incontrolada los que se denuncian en la obra.* Cadalso, hombre de la Ilustración, condena cualquier forma de *fanatismo:* ya hemos visto que emplea esa palabra decisiva en la escena final de *Solaya.* No ya el sentimiento barroco de la honra personal está aquí superado, sino incluso el honor de la colectividad, vecino al patriotismo, cuando éste alcanza tales proporciones que ciega a sus defensores. Los ilustrados —desde Feijoo— son partidarios de un patriotismo sereno, moderado, cerebral, no del patrioterismo gesticulante de que hace gala Casiro. El modelo humano que preconizan queda reflejado en la moderación de personajes como Selín o Hadrio, dos hombres fundamentalmente honestos y razonadores que hubieran sido por igual leales a lo pactado de no haberse interpuesto el tenaz fanatismo de Casiro, un personaje que siempre prefiere la acción a la reflexión y cuyas intervenciones en varios momentos de la obra orientan sistemáticamente los hechos hacia un final sangriento. Este es, me parece, el propósito ejemplificador que Cadalso se proponía transmitir, ésta la «purga» —por emplear el mismo término que Luzán— que, como en toda tragedia, debía operarse en el espectador: la necesidad de controlar la pasión fanática del honor. Y es claro que ello resulta perfectamente acorde con los cánones neoclásicos, como resulta inequívocamente ilustrada la defensa de la humanidad como virtud por parte de Hadrio en su parlamento final, en el que califica a su hijo de «monstruo» que ha quebrantado con su execrable crimen las leyes de la «naturaleza» y de la obediencia filial.

Pero la dureza de esa condena no hace sino potenciar la simpatía con que paralelamente nos ha ido mostrando Cadalso la personalidad de Solaya. Se diría que el autor se sintió desbordado por la grandeza que, poco a poco, iba cobrando la protagonista. De este modo, el que Solaya no pueda poner freno a su pasión amorosa se hace disculpable a ojos del lector (sobre todo, del lector de hoy, no tanto de los severos censores de la época). No importa que sea infiel a su familia y a su patria: ella defiende su libertad de amar a un hombre justo y bueno como es Selín. Del sangriento final al que esa pasión conduce no será ella responsable. Ahí reside, creo, la fuerza romántica de esta singular tragedia, que relega a un segundo término los demás temas planteados y acaba por imponerse sobre el ánimo del lector.

Si mi interpretación no es errónea, pues, esta *Solaya* es una moneda de dos caras: podemos subrayar, según prefiramos, la importancia de cualquiera de las dos, pero sin que ello nos haga olvidar la existencia de la otra.

Parece claro también que el descubrimiento realizado por Francisco Aguilar viene a poner al rojo vivo la polémica sobre Cadalso en el año del centenario: quienes han visto en el poeta gaditano a nuestro primer romántico encontrarán, sin duda, en la *Solaya* una confirmación de su teoría (16). Por otra parte, la interpretación de la figura y la obra de Cadalso a la luz de la doctrina estoica (Glendinning) no deja de tener un nuevo apoyo en esta tragedia, gracias, sobre todo —como insinué anteriormente—, a la figura de Selin, el protagonista masculino, que en no pocos momentos es portavoz de la postura del autor. Yo prefiero adherirme a la posición conciliadora de Aguilar Piñal (17), para quien José Cadalso es una de esas complejas figuras que suscitan tanta discusión precisamente porque son inclasificables, porque participan simultáneamente en las distintas corrientes literarias e ideológicas que se entrecruzan en esos años decisivos de la segunda mitad del setecientos español.

PEDRO ALVAREZ DE MIRANDA

Reina Mercedes, 17
MADRID-20

(16) Pienso especialmente, claro está, en Russell P. Sebold: *Cadalso: el primer romántico «europeo» de España*, Madrid, Gredos, 1974.
(17) Véase la p. 20 de su introducción.

CADALSO Y EL ACTO AUTOBIOGRAFICO

El texto de las *Apuntaciones autobiográficas* de José Cadalso y Vázquez (1741-1782) fue desconocido hasta recientemente (1). Cadalso no pudo haber titulado así la narración de su vida, porque la palabra «autobiografía» (2) es un neologismo, que surgió en Inglaterra y Alemania hacia 1800 y se extendió por las diferentes lenguas europeas por la aparición de obras que, presentándose exteriormente como «memorias», tenían, sin embargo, una modalidad netamente distintiva: su carácter íntimo.

Es a partir de 1850 cuando el empleo del substantivo «autobiografía» penetra en el sistema clasificatorio de los géneros literarios. Se denomina así toda obra cuyo autor es el propio sujeto principal y deliberado de la misma con el significado que implica el prefijo «auto» y que permite la identificación de autor, narrador y personaje en el sentido restringido preciso etimológicamente, y que es el único, que se emplea dentro del cuadro de las clasificaciones de los géneros: es decir, la autobiografía es la biografía de un individuo escrita por él mismo con carácter personal e íntimo.

El abjetivo autobiográfico-a tuvo desde el comienzo uso más vasto y ambiguo que el substantivo del que se derivaba: puede resumirse diciendo que se aplica a todo empleo de la primera persona o de un procedimiento de presentación directa en un texto cualquiera (3) (casi toda la obra de Cadalso quedaría implícita bajo esta definición). Sin embargo, el texto de las *Apuntaciones* corresponde plenamente a la definición de «autobiografía», es decir, al texto de una narración cuyo núcleo de interés no estriba en un complejo de acontecimientos históricos en los que el autor —Cadalso— participa como actor o testigo, sino en su historia personal.

Las *Apuntaciones* desarrollan el discurso de la autobiografía clásica con la obligada identidad de narrador y autor. Respeta a un nivel

(1) Ed. Angel Ferrari: *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXI (1967), 111-143.
(2) Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique* (París, 1975), p. 173.
(3) *Ibídem.*

global el orden cronológico dentro de una secuencia temporal lógica coherente, que corresponde al desarrollo psicológico del individuo, autor autobiografiado en un tiempo histórico. Define a su sujeto, Cadalso enmarcado en sus orígenes, no en oposición a ellos. El discurso oscila entre dos polos: la memoria y la conciencia de sí. Resuelve los problemas que entrañan la acumulación de detalles y recuerdos y la consiguiente selección con excesiva simplificación, hasta el punto que no puede evitarse la pregunta fundamental al analizar la obra, las omisiones. No se trata entonces del orden de los elementos que también se desarollan en la forma tradicional, sino de la relación de los elementos presentes con los omitidos. Cadalso apenas roza la adolescencia, y sólo nombra la infancia, épocas las más interesantes para la génesis de la personalidad con sus crisis y metamorfosis y que prestan tantas sugerencias al desarrollo del autobiografiado: además en el nivel psicológico elucidan futuros problemas de personalidad adulta y creación literaria. Es difícil saber nada en el plano afectivo de Cadalso, respecto a su tierna edad, por estas *Apuntaciones:* comienzan con la prehistoria que precede a los primeros recuerdos: origen y solar de la familia Cadalso en Vizcaya, esbozos esquematizados del abuelo y del padre, matrimonio de los progenitores, nacimiento de Cadalso y muerte de la madre, del parto; deja suponer una niñez sin complicaciones en el hogar acomodado; internado en los mejores colegios de París y Madrid, donde sólo los privilegiados de sangre y dinero tienen acceso; viajes de adolescente y primera juventud por Europa; enfrentamiento oblicuo con el padre, que se opone a la profesión militar que el Cadalso adolescente ha escogido, estratagemas para imponer su voluntad sobre la del padre autoritario y, finalmente, la muerte de éste, que supone la plena libertad de acción para seguir la carrera del Ejército. Hay en esto, sin embargo, una queja velada sobre la ruina económica que le supuso: «Muere mi padre viajando por Dinamarca... volví a Madrid y tomé los cordones para ir al Ejército. Este golpe de heredero francés fue la piedra fundamental de la ruina de mi patrimonio, porque las doscientas leguas en posta, la celeridad del examen de papeles... fueron causa que yo nunca supe la verdadera suma de mi patrimonio, ni vi jamás el testamento... ni supe qué tenía hasta que supe que no tenía nada» (4). Queja a la que volverá muchas veces a lo largo de su vida, cuando le acosa, como nos cuenta, la penuria económica.

Las estancias en Madrid alternan con destinos que le obligan a dejarla, y con el exilio; hay una primera época de petimetre, de intensa

(4) *Apuntes*, p. 118.

Es la voz del narrador adulto el que domina y organiza el texto, y es también a través de la memoria del hombre adulto como se recrea el pasado: no hay nostalgia de «temps perdu» y, por consiguiente, tampoco búsqueda de un tiempo irreversible. El discurso es el del autor que asume cierta personalidad cuya génesis se halla en el discurso retrospectivo. Se trata tanto de construir una personalidad definida como de crear un efecto. La narración de Cadalso guarda relación con las *Confesiones* de Rousseau, cuya influencia hemos señalado anteriormente. Como las *Confesiones* tienen carácter testimonial y de rectificación: se intenta en el fondo romper con el telón de ficciones y mal entendidos, decir su verdad como confesión, pero también como reto. Debemos notar que la actitud confesional supone la más estrecha identidad entre narrador y autor.

La actitud íntima de Cadalso ante su vida, como se desprende del discurso autobiográfico, es la del hombre que, al hacer el balance de su vida, se siente defraudado y sospecha que erró en la trayectoria elegida. El descontento de Cadalso y la falta de vocación en su carrera militar, junto a su irritación ante la lentitud de sus ascensos, son bien conocidos. Las ilusiones del elegante cosmopolita, del joven petimetre de inteligencia y cultura brillantes, se han desvanecido en casi los veinte años de servicio en el Ejército. Su erudición, sus modales mundanos, sus aficiones literarias, su espíritu crítico, no le granjean las simpatías de sus compañeros de profesión, sobre la que hace comentarios feroces: «Mire Vm. que a todos mis trabajos anteriores se me han añadido el de ser sargento mayor de caballería, oficio en que, sin duda alguna, a no dulcificarme Vm. la vida con sus renglones, se me alargarán las orejas, me crecerá el vello, criaré callo en las manos y pies y se me trocará la voz en rebuzno, como ha sucedido a otros muchos de mis gloriosos antecesores» (10).

Es difícil saber hasta qué punto su acceso a la sociedad elegante puede paliar o irritar sus preocupaciones de dinero: a pesar de su decantado ideal guevaresco rousseauniano (11) que aparece en su obra, Cadalso se inquieta ante un futuro inseguro materialmente: «Tener una casa buena y cómoda, en una provincia agradable, con una renta competente, sería, sin duda, más conveniente y seguro que hacer fortuna. Pero, ¿dónde he de hallar esta India»? (12). Es la preocupación del hombre que se siente desarraigado, sin familia ni respaldo de una fortuna. Todo ello se une al descontento innato de un temperamento romántico, a su natural inadaptación para una vida corriente,

(10) «Obras inéditas de don José Cadalso», ed. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, I, 1894, pp. 258-335.

(11) Russell P. Sebold: *Op. cit.*, p. 78.

(12) *Apuntes*, p. 138.

a sus dificultades con la censura, a su penuria hidalguesca, que nos hace recordar el escudero del *Lazarillo:* «... la suma pobreza en que me hallé (pues pasé cuarenta y ocho horas sin más alimento que cuatro cuartos de castañas) caí enfermo de mucho peligro... El primer día de cama lo pasé con un caldo que me dieron, como de limosna, las vecinas de la casa que vivían en un cuarto del patio y eran madre y mujer de un infeliz oficial de cerrajero. Un oficial del Regimiento... me prestó tres doblones de a ocho, con los cuales pude mandar componer el catre, hacerme sábanas, pagar deudas pequeñas, pero vergonzantes, y gratificar al único que fue mi constante amigo, a saber, mi barbero» (13).

Es el momento de la reflexión el que sobrecoge a Cadalso al enfrentarse con su propia identidad (con ese *yo* que hago *mío* y que *me hace a mí),* y que en acto autobiográfico cobra conciencia inmediata. Cadalso no se contempla en el espejo para copiar su autorretrato. (El escritor no dispone de las dos superficies del pintor, la del cristal que le devuelve su semblante y la del lienzo que le invita a fijarlo.) Todo lo que tiene ante sí Cadalso es el blanco vacío de las cuartillas para contarnos su vida en palabras; de lo que se deduce que la autobiografía no es copia o reproducción de la imagen de un espejo, sino creación a partir de la nada, es decir, del espacio blanco de las cuartillas. Se trata entonces para Cadalso de tomar conciencia inmediata del yo, un yo que es a la vez afirmación e incertidumbre absoluta, y se halla disperso en mil imágenes, y debe intentarse unirlo en una aproximación, porque la autobiografía es más meditación sobre la identidad de la persona que examen de conciencia. Contar su vida es más que desplegar una cronología y copiar sucesos, recuerdos sucesivamente: es seleccionar, presentar una narrativa coherente, hallar lógica discursiva y sentido a múltiples vivencias y lograr hacer coincidir el *yo, la vida* y *el discurso,* capturar, en suma, ese *yo,* que se nos elude a la pregunta de ¿Quién soy yo? Empresa esta ardua, como la Escolástica proclama al decir: *Ego est indecibile,* y que Cadalso se esfuerza subrepticiamente en elucidarnos en el acto autobiográfico.

MARIA EMBEITA

Sweet Briar College
Sweet Briar, Va. 24595
ESTADOS UNIDOS

BIBLIOGRAFIA ADICIONAL CONSULTADA

Glendinning, Nigel: *Vida y obra de Cadalso.* Madrid, 1962.
Hughes, John B.: *José Cadalso y las «Cartas marruecas».* Madrid, 1969.
Ximénez de Sandoval, Felipe: *Cadalso: vida y muerte de un poeta soldado.* Madrid, 1967.

(13) *Ibidem,* p. 131.

JOSE DE CADALSO, UNA PERSONALIDAD ESQUIVA

Un posible índice de la importancia de Cadalso en la historia cultural española se encuentra en la diversidad de reacciones y opiniones que han provocado su vida y sus escritos. Sus obras más conocidas, *Los eruditos a la violeta, Cartas marruecas* y *Noches lúgubres,* han sido reeditadas con regularidad en nuestros tiempos, y a lo largo de las últimas tres décadas han aparecido varias monografías en que se analizan las diversas facetas de su personalidad reveladas en sus escritos y documentación existente, identificando al autor con distintas ideologías. Diferentes críticos le han calificado de romántico, estoico, neoclásico e ilustrado. Lo que ninguno ha puesto en duda es la extensión de su cultura. El conocimiento de las civilizaciones europeas, tanto antiguas como modernas, evidente en *Los eruditos a la violeta,* es suficiente para intimidar a muchos lectores del siglo XX. Y su visión de la historia, tal como se refleja en las *Cartas marruecas,* revela la medida en que su pensamiento hace eco de las cambiantes teorías histórico-políticas de la Europa de su época. Recientemente, en un intento de reivindicarle el título de primer romántico europeo de España, algunas obras suyas han sido interpretadas desde una perspectiva biográfico-ideológica.

En la reciente publicación de sus cartas y escritos autobiográficos *, Nigel Glendinning y Nicole Harrison presentan nueva evidencia con la que examinar a Cadalso hombre. A través de una edición cuidadosamente anotada de la *Memoria de los acontecimientos más particulares de mi vida* y sus continuaciones —descubierta y publicada por primera vez por Angel Ferrari *(Boletín de la Real Academia de la Historia,* CLXI (1967), pp. 111-143) y de la edición de todas las cartas conocidas hasta ahora y otras publicadas aquí por primera vez—, se nos invita a centrar nuestra atención en la personalidad de este soldado y literato. Las 102 páginas que abarca el epistolario van acompañadas de 26 páginas de notas explicativas, y un extenso apéndice

* José de Cadalso: *Escritos autobiográficos y epistolario.* Prólogo, edición y notas de Nigel Glendinning y Nicole Harrison. Londres, Tamesis Books, 1979.

final de cortos ensayos biográficos, arma al lector con una riqueza de información, fruto de extensas investigaciones, sobre los principales personajes que aparecen en la *Memoria* y el *Epistolario*. El resultado es que conocemos mucho mejor los mundos en que transcurrió la vida de Cadalso.

La impresión que se saca al leer estos textos, sin embargo, es que la personalidad del corresponsal no cuadra con la del biógrafo. El lector se queda con la sensación de no haber conseguido conocer al auténtico Cadalso. Es como si el autor no quisiera revelarse. El género epistolar y el autobiográfico imponen sus características genéricas, de las que Cadalso no se desprende. Las formas conllevan una manera de enfocar la realidad, privándonos así del conocimiento íntimo del autor. Recibimos la impresión de que Cadalso está creando una máscara literaria tanto en la *Memoria* como en sus cartas, y que nunca sabremos exactamente cuánto se aproximan estos autores implícitos —para usar la terminología de Wayne Booth— al verdadero Cadalso.

Conscientes, sin duda, de esta problemática, los editores proponen en el prólogo varias maneras posibles de interpretar la *Memoria* autobiográfica. La narración pertenece a una larga serie de autobiografías de soldados como las de Alonso de Contreras o Diego Duque de Estrada, y a veces la *Memoria* recuerda el género en el modo de estructurar el texto de acuerdo con los altibajos de la fortuna. Pero si bien muchas de las autobiografías anteriores pertenecen a una línea de historias triunfantes, la de Cadalso, al menos en su mayor parte, relata sobre todo una falta de éxito. El autor se concentra en un momento de su vida en que está «bien desengañado de Corte, amigos y pretensiones, y entregado a mis libros». Está ansioso por mostrar que la vida no ha sido justa con él, juicio éste que extiende también a cuatro amigos suyos en la Carta 56, dirigida a Meléndez Valdés.

En la *Memoria* Cadalso se presenta a sí mismo como víctima. Es consciente de su privilegiada posición social y, sin embargo, sus esperanzas de avanzar se ven frustradas constantemente por aquellos que presenta como faltos de la inteligencia, virtudes y buenas cualidades que posee él mismo. Son ellos y no él los que aparecen como vencedores. Los sentimientos expresados en la *Memoria* nunca alcanzan, sin embargo, los extremos de las *Noches lúgubres*. La crítica del mundo está suavizada por el filtro de la ironía en lugar de manifestarse con todos sus colores, y de esta manera el autor se distancia del lector. Al mismo tiempo sería peligroso hacer interpretaciones categóricas basadas en una supuesta unidad de concepción de estos

apuntes autobiográficos. Aunque la parte principal de la *Memoria* fue escrita en 1773 durante un bache en su vida que le indujo a reflexionar sobre el pasado, las tres continuaciones que le llevan hasta 1780 son más positivas y sugieren nuevas opciones para el futuro, un futuro que quedó truncado por la muerte repentina en 1782.

Glendinning y Harrison señalan en su prólogo otros rasgos curiosos de esta autobiografía como el hecho de que personajes influyentes reciban una atención detallada, llegando Cadalso incluso a hacer patente su deseo de cultivar la amistad de algunos, mientras que, por otra parte, algunas figuras consideradas por historiadores literarios como amigos íntimos suyos (Tomás de Iriarte, Nicolás Moratín, Meléndez Valdés y José Iglesias) ni siquiera son mencionadas, aunque sus estrechas relaciones con Cadalso quedan evidentes en la correspondencia. ¿Es éste otro caso de las exigencias del género que le impelen a citar personajes famosos y poderosos que conoce para resaltar su propia importancia al estilo de Torres Villarroel? Sea como sea, la lectura de la *Memoria* suscita más incógnitas de las que resuelve y lleva a reflexionar sobre la fiabilidad de las confesiones autobiográficas.

Las cartas recopiladas en esta primera edición completa del *Epistolario* de Cadalso cubren la totalidad de la vida del autor desde sus años estudiantiles en el Real Seminario de Nobles de Madrid (1760) hasta la carta enviada a Floridablanca desde San Roque en 1781, siete meses antes de su muerte. La ingeniosa idea de incluir las epístolas en verso nos permite apreciar mejor la evolución de las actitudes de Cadalso a través de la temporada de alienación que sufrió durante su exilio de Madrid. Las cartas, dirigidas a José López de la Huerta (Ortelio), revelan la habilidad del escritor soldado para encontrar consuelo en la adversidad. El exilio le ofrece una oportunidad para reflexionar, y así apreciamos al Cadalso conocedor de la literatura clásica que, como Ovidio y Horacio, saca lecciones filosóficas de su situación. Las ambiciones políticas y sociales son vistas ahora como pasiones que obstaculizan el camino hacia el verdadero descubrimiento de sí mismo al estilo del sabio estoico. Al mismo tiempo que aprende una lección filosófica sobre su comportamiento anterior, Cadalso sabe disfrutar de su rústico enclave y ejercitar su constancia estoica apartado de la vida. De esta manera las actitudes reveladas en las cartas nos llevan a reflexionar sobre el personaje ambicioso presentado en la *Memoria* autobiográfica y reexaminar nuestras opiniones sobre el autor.

La etapa siguiente de su vida se desarrolla en Madrid, y Cadalso se sumerge de lleno en el mundo literario de la corte, publicando sus

escritos literarios y asistiendo a tertulias con sus amigos Iriarte y Moratín. Desafortunadamente, estos años no se ven elucidados más que por la presencia de una carta de carácter personal (núm. 27). El traslado a Salamanca en 1773, sin embargo, da lugar a una correspondencia con sus conocidos en Madrid, y en estas cartas (34 a 41) vemos su particular entusiasmo por las nuevas amistades que ha hecho en una nueva tertulia frecuentada por Iglesias y Meléndez. Su estacionamiento en Extremadura a continuación le parece como otro exilio, haciéndole apreciar el valor de la amistad y la necesidad de ser autosuficiente. En este momento se enfrenta a su carrera militar con renovadas energías, manteniendo vivas sus amistades literarias a través de su correspondencia. Se considera ahora «medio filósofo, medio soldado», y es justamente mientras se entregaba con todo entusiasmo a la carrera militar cuando una granada le quita la vida.

Un destacado mérito de esta edición es que despoja a la figura de Cadalso de las leyendas que empezaron a tejer los románticos y han continuado bordando sus seguidores del siglo XX. Los editores restituyen a Cadalso a su ambiente dieciochesco e iluminan ese ambiente de manera que veamos con más claridad el personaje central. Apreciamos al Cadalso comprometido con la sociedad en que le tocó vivir, pero que, al entregarse, sufre unos reveses que le son difíciles de entender y que le hacen adoptar una actitud de distanciamiento, convirtiéndole en observador irónico de esa sociedad. Estas mismas posturas se ven reflejadas en sus obras más conocidas y, a su vez, son trasunto de las incertidumbres y ambigüedades de la sociedad española de la segunda mitad del siglo XVIII.

PHILIP DEACON

Department of Hispanic Studies
University of Sheffield
Sheffield S10 2TN, INGLATERRA



LAS «NOCHES LUGUBRES»: HISTORIA DE UN EXITO EDITORIAL *

A la memoria de mi padre,
Felipe C. R. Maldonado.

Todo se inunda en llanto... todo tiembla
(Noche primera.)

... Andemos, amigo, andemos.
(Noche tercera.)

Se opina que Cadalso escribió sus *Noches lúgubres* cuando estaba todavía muy reciente la muerte de la actriz María Ignacia Ibáñez, ocurrida el 22 de abril de 1771. La primera edición conocida es la que apareció en el *Correo de Madrid* entre el 16 de diciembre de 1789 y el 6 de enero siguiente. Pero sabemos que antes se difundió manuscrita, si bien por círculos muy restringidos (1). Al menos, disponían de copias (2) Meléndez Valdés y el marqués de Astorga (la que hoy se halla en el British Museum, según opina Glendinning) (3). Ignoro si la primera pudo servir de base para la edición del *Correo;* sin embargo, la segunda es improbable que se utilizara, por las numerosas variantes que ofrece (4). Esto supone: o bien que hubo dos versiones manuscritas —una de ellas extraviada, pero que se utilizó para la edición del *Correo*—, o bien que el texto impreso hasta ahora, salvo en las ediciones de Glendinning, fuera manipulado por motivos que hoy desconocemos, aunque no creo que, para explicarlo, sea necesario recurrir tan sólo al temor a la censura. Dejemos, de todas formas, este problema planteado, para que sea meditado con mayor detenimiento.

Del siglo XVIII conocemos tres ediciones: la del *Correo,* la de la *Miscelánea erudita* —descubierta por Tamayo (5)— y la primera de Sastres, de 1798. De la primera mitad del siglo XIX hay 29 ediciones anotadas por Glendinning en la magnífica bibliografía que acom-

* Reproduzco íntegramente el texto de la conferencia pronunciada el 24 de febrero de 1982 con motivo de los actos organizados por el Instituto de Filología Hispánica «Miguel de Cervantes», del CSIC, para conmemorar el segundo centenario de la muerte de Cadalso.

(1) En la primavera de 1775 le escribía a Meléndez: «Supongo en Vmd., o por mejor decir, creo y me consta en Vmd., bastante discreción para no fiar este papel a mucha gente, ni leerlo al profano vulgo» (*Escritos autobiográficos y epistolario.* Ed. Nigel Glendinning y Nicole Harrison, Londres, Tameses Books, 1979, p. 102).

(2) Véase la carta a Meléndez citada en la nota anterior.

(3) *NL.* Ed. Nigel Glendinning, Madrid, Espasa-Calpe, 1969², p. LXXIV.

(4) Véase la edición citada de Gleendinning y la posterior de J. Arce (Salamanca, Anaya, 1970, y Madrid, Cátedra, 1978; esta última, con las *Cartas marruecas).*

(5) Véase «El problema de las *NL*», en *Revista de Bibliografía Nacional* (Madrid), 1943, páginas 327-329.

paña a su edición de las *NL* (6), y a ellas me atrevo a sumar otra del año 1848, realizada por la imprenta de M. R. y Fonseca, de la que dispongo de un ejemplar en mi modesta bibliografía (7). En total, 30 ediciones, más la traducción francesa de Achille du Laurens (8) y la selección de la «Primera noche» incluida en la *Biblioteca selecta* de Manuel de Silvela y Pablo Mendívil (9).

De la segunda mitad del siglo XIX Glendinning señala 13 ediciones, todas atribuidas a José María Marés, que ya publicara una en 1847 con el subtítulo «Historia de los amores del Coronel Don José de Cadalso, escrita por él mismo».

¿Qué más comentario puedo hacerles? Las cifras hablan por sí solas: en los últimos once años del siglo XVIII, tres ediciones; en los primeros cincuenta del XIX, 30, y en los cincuenta restantes, 13 impresiones más. No hay duda del éxito que tuvieron, especialmente entre la primera edición y la zaragozana de 1831: 25 en cuarenta y dos años.

Pero el éxito de la obrita dieciochesca no paró en la aparición permanente de reimpresiones. El texto cobró vida propia; se estiró y encogió, según los deseos de los editores; cambió incluso su sentido primitivo; hizo legendario a su creador y originó toda una secuela de plagios, imitaciones y derivaciones.

Al final de la «Primera noche» Tediato dice: «Pronto volveré a tu tumba, te llevaré a mi casa, descansarás en un lecho junto al mío; morirá mi cuerpo junto a ti, cadáver adorado, y expirando incendiaré mi domicilio, y tú y yo nos volveremos ceniza en medio de las de la casa» (10).

Tales palabras son el origen y fundamento de la leyenda de Cadalso. Primero, la identificación entre Tediato y su autor, que se populariza merced a la difusión de la *Carta de un amigo de Cadalso*, y luego la apócrifa *Noche cuarta*, acabaron por transformar literaria-

---

(6) Para cualquier detalle bibliográfico, véase el excelente trabajo de Glendinning, que ha resultado indispensable para el mío, en edición citada, pp. LXXVII-LXXXIV.

(7) Noches lúgubres / Por el Coronel / Don José María Cadalso. / (Grabado) / Madrid: 1848. / Imprenta de M. R. y Fonseca, / Calle de la Gorguera, núm. 7 (2)-143-(1) pp. 1 lám. El prólogo «El Editor» (pp. 1-4) es el mismo que antepuso Cabrerizo a su preciosa edición de Valencia, 1817 (pp. III-IV) y la lámina y el grabadito de la portada, parecidísimos a los que ilustran esa misma edición. Las *Noches* ocupan las pp. 5-111; se reproduce la conclusión de la *Noche tercera* (pp. 97-111). Hay un Epílogo (pp. 112-116), precedido de una breve Nota (p. 112), y cierran el volumen trece poemas de Cadalso (pp. 117-143). El ejemplar de que dispongo viene encuadernado conjuntamente con el *Arte de pintar*, impreso por M. R. y Fonseca también en 1848.

(8) *Les Nuits lugubres, par le coronel don Joseph Cadalso, traduites par Achille du Laurens et suivies de poésies fugitives imitées en vers français de plusieurs poètes espagnols et anglais, par le même traducteur*, Paris, chez Ponthieu. 1821.

(9) Manuel Silvela y Pablo Mendívil: *Biblioteca selecta de literatura española, o modelos de elocuencia y poesía*, Burdeos, 1819, t. I, pp. 345-350.

(10) *NL*. Ed. cit. Glendinning, p. 35, y Ed. cit. Arce, 1978, p. 328.

mente la biografía del coronel gaditano. No en vano el impresor José María Marés termina por publicar la obrita como folletín, bajo el título *Historia de los amores del coronel Don José de Cadalso, escrita por él mismo,* y la reimprime durante cuarenta años, siempre con la curiosa *Noche cuarta* (11), que, burla burlando, debió escribir el protagonista después de muerto, como ya comentara Juan Antonio Tamayo (12).

La *Carta de un amigo de Cadalso* es un documento curioso, que, indudablemente, no puede ser a estas alturas creído a pies juntillas, pero tampoco despreciado, pues contiene datos que, cuando menos, aparecen con cierta verosimilitud (13). Recuérdese que su autor inicia su andadura curándose en salud: «Aunque tan amigo de nuestro Cadalso, jamás me confió semejante lance» (14). Reconstruye —o, mejor dicho, construye— la historia «con noticias de esta parte, presunciones de la otra, memoria de aquí, palabras de allá, y a costa de mucha impertinencia» (15). La primera información, hasta el comienzo de las relaciones con María Ignacia Ibáñez, peca de imprecisa y vaga, pero no es falsa. Aquí, cuando empieza la historia de sus amores, es donde se dispara la fantasía. Y no de un modo gratuito sino deliberado.

Edith Helman creyó que la conclusión de la *Noche tercera* y la *Carta* pudieron haber sido escritas por el mismo autor (16). ¿Los fines? Naturalmente, publicitarios. De un lado, era novedosa la oferta de completar un texto que antes se tenía por inacabado, en especial

---

(11) Véase *NL*, Ed. cit. Glendinning, pp. LXXXII y LXXXIII.

(12) Artículo citado, p. 356.

(13) Entre la *Carta* y la *Memoria de los acontecimientos más particulares de mi vida* hay una curiosa coincidencia: ambas se refieren al *barbero* como único amigo verdadero de Cadalso en su crítica situación, tras la muerte de María Ignacia Ibáñez (véase *NL*, edición Edith Helman. Madrid, Taurus, 1968, P. 151, y *NL*. edición citada. Glendinning, p. XV, y *Escritos autobiográficos*, edición citada, p. 20). Glendinning y Harrison comentan: «Este pasaje recuerda a Virtelio, el *barbero de Tediato* en las *NL*» *(Escritos autobiográficos,* edición citada, p. 2, núm. 62). Pero en las *NL* soló se habla de Virtelio, nunca se dice que sea barbero; la identificación se hace en la *Carta.* Este detalle es algo más que significativo, porque revela o bien que hubo cierta relación personal entre el autor de la *Carta* y Cadalso (sea quien fuere *M. A.),* o bien que pudo consultar la *Memoria.* O incluso una y otra cosa. ¿Quizá consultó el manuscrito de que disponía Meléndez? Es posible; pero también lo es que *M. A.* fuera el amigo a quien Cadalso dejó en el último momento sus papeles, entre ellos la *Memoria,* precisamente la que descubrió, mezclada con otros escritos, don Angel Ferrari. Esta le permitió situar, aunque fuera vagamente, los amores del poeta con María Ignacia; aludir con frecuencia al Conde de Aranda (recuérdese cuánto se le nombra en la *Memoria),* y recoger un dato tan llamativo como el del barbero, identificándolo con el Virtelio de las *NL.*

(14) *NL.* Ed. cit. Helman, p. 147.

(15) *Idem.*

(16) «Algún editor o amigo habría concebido esa intención moral y escrito el Prólogo del editor y la conclusión de la Noche tercera, que aparecen, por primera vez, en la edición de las *NL* que hizo Repullés, en Madrid, en el año 1815; el autor de la conclusión tendría a mano la *Carta de un amigo de Cadalso,* si no fuese quien la escribió; quizá fuera el mismo que redactara también la nota de 1803». Ed. cit. Helman, pp. 50 y 51.

a partir de 1803, cuando se añadió una nota al final de la obra que decía: «Desde luego habrá conocido el lector que estos diálogos no concluyen como deben, etc.» (17). De otro lado, se presentaba al autor mismo de las *NL* intentando desenterrar el cadáver de María Ignacia Ibáñez. Es decir, se daba el primer paso fundamental en la identificación de Tediato y Cadalso. Todo ello sería muy atractivo para el lector de los primeros años del siglo XIX y supondría tener asegurada la venta de una cantidad respetable de ejemplares.

Los prólogos y notas de los editores tuvieron, en cambio, otra función: torear a la censura. Darle un matiz moralizante a un texto que carecía por completo de cualquier propósito ético.

Pero eso tampoco pasaba con todos los prólogos y notas finales. En la edición de M. R. y Fonseca, en 1848, a la que antes aludí (18), se añade un *Epílogo* que, según todos los indicios, no aparece en ninguna otra edición conocida. Va precedido de una *Nota* con el siguiente texto: «Todos los que dan espectáculos de fantasmagoría, concluyen las *NL* con una horrorosa tempestad, entre cuyos espantosos truenos, aterradores rayos y centellas, y el bramido furioso del huracán, Tediato saca del sepulcro los restos mortales de su amada. Los fantasmagóricos han fundado la conclusión de este espectáculo en una tradición popular, que ha dado margen al siguiente epílogo» (19).

Este cuenta cómo, «algunos días después de la ocurrencia del juez con Tediato», se le encontró en su cuarto «sin conocimiento y casi moribundo, al lado del cuerpo de su querida [...]. Mandó el juez enterrar inmediatamente aquel cadáver corrompido en un paraje ignorado de Tediato, y a éste le hizo prodigar los socorros de la medicina y de la religión», para curarle y «hacerle conocer sus errores y arrepentirse de ellos». Pero como le quedara «un resto de melancolía que iba minando su existencia», hasta hacérsele insoportable, «siguió la carrera de las armas», para acabar sus días «de un modo honroso y en obsequio de su patria [...]. Por último, en el sitio de una plaza célebre tenida por inexpugnable debía relevar con su regimiento otro cuerpo del ejército que se hallaba en un punto muy expuesto. Tediato recibió la orden con alegría, porque concibió la idea de que allí iban a terminar sus padecimientos; [...] apenas había hecho el relevo [...], una bala de cañón terminó la triste existencia de aquel hombre, que honró a su patria con las armas y con las letras» (20).

---

(17) Ed. cit. Helman, p. 50.

(18) Véase anteriormente núm. 7: *Ob. cit.*, p. 112.

(19) Sobre los espectáculos de fantasmagoría derivados de las *NL*, que se realizaban por los años de 1844, véase Nigel Glendinning: «The traditional story of *La difunta pleiteada*. Cadalso's *NL* and the romantics», en *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVIII (1961), pp. 206-215.

(20) Véase anteriormente núm. 7: *Ob. cit.*, pp. 112-116.

La confusión —y, de paso, el disparate— es ya total: Tediato (o sea, Cadalso) llegó a exhumar el cadáver de su amada; más tarde ingresó en el ejército, en busca de una muerte honrosa, y murió sirviendo «a su patria con las armas *y con las letras*».

Desde la primera edición de las *Obras completas* de nuestro autor, hecha por Mateo Repullés en 1803, viene diciéndose que las *NL* están sin terminar. La *Carta de un amigo de Cadalso* insiste en ello —no sin motivo, como ya dije— y señala que «quiso concluir a instancia de varios amigos su obra empezada; pero le fue imposible seguir el mismo estilo, confesando que aquella obra era sólo hija de su sentimiento». Dejando aparte esta frase tan sugerente —diríase que tan *comercial* en aquellos años—, nos ocuparemos ahora de la que viene a continuación; el anónimo autor de la *Carta* escribe: «Corren varias conclusiones de la primera noche» (21).

Juan Antonio Tamayo creyó que donde había puesto, por error o distracción, *primera,* debía haber dicho *tercera,* «pues así como la *Primera noche* se ha impreso en versión única, de la *Tercera* hay tres versiones diferentes: la incompleta y dos con diversos finales —uno de ellos, prorrogado con una *Noche cuarta* (22).

Sin embargo, su hipótesis es más que discutible, entre otras cosas porque nos obliga a contar con posibles *lapsus* de memoria o lingüísticos del autor de la *Carta.* Tampoco es demasiado exacto pensar que hay tres versiones de la *Noche tercera,* sino tan sólo una de Cadalso, a la cual se añadió un texto apócrifo, luego insignificantemente modificado para agregarle la *Noche cuarta.*

Tamayo echaba por tierra en aquellas páginas las sorprendentes conclusiones a las que había llegado Guillermo Díaz-Plaja cuando descubrió la *Noche lúgubre* del «Catalán Melancólico», publicada en el *Diario de Barcelona* el 20 de julio de 1793 (23). El propio Díaz-Plaja, cuando comparó los textos, demostraba de modo indirecto que esta *Noche* era un plagio de la *Primera* de Cadalso, del mismo tipo que lo fue el pliego suelto titulado *El sepulcro, o lo que puede el amor,* «editado varias veces entre 1859 y fines del siglo», según dice Glendinning (24).

Pero lo que ahora importa de ese plagio es que se produjo solamente a los tres años y medio de aparecer las *Noches* en el *Correo de Madrid.* Podemos pensar no tanto que su éxito fue inmediato, cuanto que el «Catalán Melancólico» tuvo una enorme intuición de la modernidad de la obra.

---

(21) *NL.* Ed. cit. Helman, pp. 150-151.
(22) Artículo citado, p. 335, núm. 1.
(23) Guillermo Díaz-Plaja: *Introducción al estudio del romanticismo español,* Madrid, Espasa-Calpe, 1942[2], pp. 247-282.
(24) *NL.* Ed. cit. Glendinning, p. VIII.

Sin embargo, alguien se le anticipó casi veinte años atrás. Meléndez Valdés también conoció pronto la importancia de las *NL* y las imitó en una obra, hoy lamentablemente desconocida: *Tristemio, diálogos lúgubres a la muerte de su padre.* Sabemos de su existencia por el *Ensayo* de Sempere y Guarinos, que la pone a la cabeza de una lista de obras perdidas, quizá durante los desplazamientos que se veían obligados a realizar los afrancesados en el último año del reinado de José Bonaparte (25), «o bien —como apunta Demerson— en Salamanca, donde, según nos narra el propio autor, fue saqueada su biblioteca por los soldados franceses» (26).

Es indudable que Meléndez leyó las *NL*, pues Cadalso lo dice en una carta que le envió en 1775, y a partir de esa fecha dispuso de un manuscrito, que le mandó su amigo con otras obras y papeles suyos (27). También conocía la obra de Young, según opina Demerson.

El padre del poeta extremeño, a quien dedica estos *diálogos lúgubres*, murió el 13 de agosto de 1774; «no hay por qué creer —asegura Demerson— que el *Tristemio* fuese muy posterior al acontecimiento que lo inspira: debió de escribirse durante el otoño o el invierno de 1774» (28).

Aunque del *Tristemio* lo ignoramos casi todo, el solo título refleja la deuda contraída con la obra de Cadalso: por el nombre del protagonista, por el género que utilizó y por el calificativo que acompaña a estos *diálogos.*

Edith Helman y otros críticos han buscado la huella de las *Noches* en otras obras de Meléndez, pero nadie ha podido conseguir más datos acerca del *Tristemio.*

Menéndez Pelayo dijo en cierta ocasión que el colombiano José María Gruesso había escrito «unas *Noches* en romance endecasílabo

---

(25) Entre la primavera de 1812 y junio de 1813. Para más detalles, véase Georges Demerson: *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*, Madrid, Taurus, 1971, tomo II, páginas 155-159.

(26) G. Demerson: *ob. cit.*, p. 155. En su prólogo a una colección de *Poesías* (Madrid, 1820), escrito en Nîmes el 16 de octubre de 1815, se lamentaba Meléndez con enorme amargura: «Pero (dígolo con dolor) tan deshecha y horrible tempestad, después de haberme aniquilado con el robo y la llama cuanto tenía, y la biblioteca más escogida y varia que vi hasta ahora en ningún particular, en cuya formación había gastado gran parte de mi patrimonio y toda mi vida literaria, también acabó con las copias en limpio de mis mejores poesías en el género sublime y filosófico, un poema didáctico, *El Magistrado*, una traducción muy adelantada de la *Eneida*, y otros trabajos en prosa [...]. Los frutos de diez y más años de aplicación constante en mi retiro, de vigilias continuas, y la meditación más grave y detenida, todo desapareció y ha perecido para siempre, sin la esperanza aún más remota de poderlo ni descubrir ni recobrar» (*B. A. E.*, t. LXIII, p. 90).

(27) *Escritos autobiográficos*, Ed. cit., p. 102: «Las leyó Vmd en Salamanca y le expliqué lo que significaban: la parte verdadera, la de adorno y la de ficción.» Sobre la amistad de Cadalso y Meléndez, véase G. Demerson: *ob. cit.*, t. I, pp. 65-73.

(28) G. Demerson: *ob. cit.*, t. II, p. 159.

imitando a Young y a Cadalso» (29). La noticia procedía de la *Historia de la literatura en Nueva Granada,* de José María Vergara y Vergara (30); en cambio, éste no citaba como fuente al escritor gaditano.

«De esta obra —comenta Vergara—, que constaba de treinta cantos [...], no se conservan sino tres», precedidos de una introducción en prosa, que parece tener mayor calidad que los versos (31). «Donde imita a Young —continúa Vergara— es mediano y frío; en los pocos pedazos en que deja al maestro a un lado y solloza con su propio corazón, es magnífico [...]. La *obra* estaba trabajada con todas las reglas del arte, y nada vale; la introducción está trabajada sin más reglas que el dolor, y vale mucho» (32).

El erudito colombiano reproduce a continuación tres párrafos de la introducción, que por cierto revelan estar bastante elaborados y no ser tan espontáneos como se sugería. Don Marcelino no vio el manuscrito de las *Noches;* sólo leyó estos tres párrafos, que nos dicen muy poco de su posible relación con la obrita de Cadalso.

Quizá un par de cosas nublaron la vista al polígrafo santanderino: el hecho que inspiró a Gruesso sus *Noches* (la muerte repentina de su novia, cuando estaban a punto de casarse) y el que años más tarde tradujera en verso los *Sepulcros,* de Hervey, cuyo manuscrito se perdió. No hay otro motivo que permita suponer que eran una imitación de las *Noches* de Cadalso.

Tampoco veo muy clara la influencia de nuestro escritor en los *Ratos tristes* del mejicano Fr. Manuel de Navarrete (33). Sólo en el *Rato 15.°*, subtitulado «La muerte de Filis», puede rastrearse una huella lejana, quizá inexistente. Sería mejor referirse a semejanzas o paralelismos. A veces podemos imaginar ecos de Cadalso; pero me atrevo a pensar que no única ni precisamente suyos, pues se trata de conceptos literarios y tópicos muy manidos, que pueden tener multitud de antecedentes. Como pensaba Edith Helman, es discutible dónde empieza Young y dónde termina Cadalso (34).

Otras composiciones de Navarrete, sin embargo, guardan mayor

---

(29) Marcelino Menéndez Pelayo: *Historia de la poesía hispano-americana,* Santander, Aldus, 1948, t. I (*ob. cit.,* t. XXVII), p. 436.

(30) J. M. Vergara y Vergara: *Historia de la literatura en Nueva Granada desde la Conquista hasta la Independencia (1538-1820),* Ed. Antonio Gómez Restrepo y Gustavo Otero Muñoz, ogotá, 1958, t. II, pp. 99-102. Hay más noticias de Gruesso en otra edición posterior de esta misma *Historia:* Bogotá, Biblioteca Banco Popular, 1974, t. II, pp. 51-54 y 176-180.

(31) «*Las Noches de Zacarías Geussor* (anagrama de Gruesso), *socio de la Junta Privada del Buen Gusto en el Colegio Real, Mayor y Seminario de San Bartolomé.* En la ciudad de Santafé de Bogotá. Año de 1804. 1 volumen, M. S.» (Vergara: *ob. cit.,* 1958, p. 100).

(32) Vergara: *ob. cit.,* 1958, p. 100.

(33) *Entretenimientos poéticos del P. F. Manuel de Navarrete,* México, Valdés, 1823, t. II, páginas 12-77.

(34) *ML,* ed. cit. Helman, p. 59, V., en especial, núm. 45.

relación con las *NL*, aunque insisto en que es difícil hablar de influencias. Son la *Noche triste* y, sobre todo, una elegía en la que no se había reparado hasta ahora: *A la muerte de Clori* (35), donde la noche es un factor principal de ambientación, se acumulan los detalles macabros y sobresale el tono declamatorio, tan propio de la elegía.

José Joaquín Fernández de Lizardi publicó en 1818 un libro titulado *Noches tristes* (36), al frente del cual puso un prologuillo para dar una idea del argumento (37). Primero confesaba que, desde que leyó las *NL*, se había propuesto «escribir otras tristes a su imitación» (38). Pero más adelante concreta lo que pretendía imitar: «Es imposible que mi pobre pluma iguale *la elocuencia* que a cada línea se admira en las obras de este célebre y moderno escritor»; y luego justifica «la enorme diferencia que hay entre mis *Noches* y las de Cadalso», argumentando lo siguiente: «Yo no digo que he imitado *su estilo*, sino que quise imitarlo» (39).

Lizardi intenta demostrar que las desgracias más funestas no deben ser nunca motivo de enajenación o desesperación; muy al contrario, han de ser causa mayor que incline a buscar consuelo en la religión y fortalezca la fe en «los decretos inescrutables de la sabia y divina Providencia» (40). En el fondo, es una réplica ideológica de las *NL*.

Como quería imitar el estilo, vemos ambientes parejos, vocabulario inspirado en las *NL* (y a veces copiado literalmente); pero eso no evita la réplica, en todo caso la refuerza, porque utiliza los mismos medios para un fin muy distinto, de índole trascendente.

Además, veo muy poca semejanza entre los protagonistas de cada obra. En un artículo publicado hace treinta y cinco años, Pablo Cabañas señalaba una diferencia importante entre ambos: «Tediato es casi siempre agente», mientras que «Teófilo nos cuenta sus desgracias; pero estas desgracias no son, a veces, más que reflejo de las desventuras de los demás, que se vierten en su yo, en su ser hiper-

---

(35) *Poesías profanas*, Méjico, Ediciones de la UNAM, 1939, pp. 121-142.

(36) Méjico, Oficina de don Mariano de Zúñiga y Ontiveros, 1818. En la segunda edición se agregó un capítulo final, titulado «Día alegre y dignamente aprovechado», cambiando el nombre general de la obra: *Noches tristes y día alegre*. Méjico, Oficina de don Alejandro Valdés, 1819 (t. II de la colección *Ratos entretenidos, o miscelánea útil y curiosa, compuesta de varias piezas ya impresas)*. Citaré por la edición moderna: *Don Catrín de la Fachenda* y *Noches tristes y día alegre*, Ed. Jefferson Rea Spell, Méjico, Porrúa, 1970 (el texto de las *Noches tristes* ocupa las pp. 111-216).

(37) Es curioso anotar que Lizardi llama *novela* a su obra: «La persona fatal o desgraciada de la novela es un tal Teófilo» *(Ed. cit.*, Spell, p. 113).

(38) Ed. cit. Spell. p. 113.

(39) *Idem*. Los subrayados son míos.

(40) Ed. cit. Spell, p. 114.

sensibilizado» (41). Antes, en cambio, había dicho que «Teófilo recuerda —hasta en la elección del nombre— a Tediato» (42). Si con Tristemio la relación semántica era evidente, nunca con Teófilo, cuya etimología misma nos dice que es el *amigo de Dios*, que aboga por el respeto a la Providencia. El nombre de Tediato refleja tanto su propia situación como su conducta: clama y se rebela no sólo por la muerte de su amada, sino también por el injusto y desesperado aislamiento al que se ve condenado.

Así pues, la imitación de Lizardi es estilística, pero el contenido ideológico de cada obra es muy diverso, hasta el punto de que podría concluirse que las *Noches tristes* son, como antes dije, una réplica de las *Lúgubres*.

La obra de Cadalso, como vemos, alcanzó fama en pocos años y, nada más comenzar el siglo XIX, ya era conocida al otro lado del océano. Se sabe que, por lo menos, Lizardi la imitó en algún aspecto y quizá también su compatriota Navarrete y el colombiano José María Gruesso.

En la península aparecieron desde muy temprano varias obras derivadas de la *NL*, alguna muy probablemente digna de estimación, como el *Tristemio*, y otras merecedoras de olvido, como la *Noche* del «Catalán Melancólico». Su éxito —tal como decía Tamayo— «se advierte en las numerosas y bellas reimpresiones que circularon profusamente a principios del siglo XIX. Todos los jóvenes románticos hubieron de tener en sus manos este breviario del amor desesperado» (43).

Palau, en su célebre *Manual del librero hispanoamericano*, recoge entre las obras de José Cagigal unas *Noches lúgubres* (44), publica-

---

(41) Pablo Cabañas: «Las *Noches tristes* de Lizardi», en *Cuadernos de Literatura* (Madrid), I, 1947, p. 434.

(42) Art. cit., p. 429. Y al final (p. 439) concluye que la imitación queda demostrada «con el paralelismo no solamente del título de la obra y de los nombres de los protagonistas, sino también de la reacción subjetiva de éstos».

(43) Tamayo: Art. cit., p. 370.

(44) *Noches lúgubres*, Barcelona, Garriga y Aguasvivas, 1828, 8.º, 130 pp. 3 h. 2 láms. (número 46.668 del *Manual*). Hay una confusión enorme sobre la identidad de José Cagigal. El único sitio donde he encontrado noticias suyas más dignas de crédito es en la *Enciclopedia Espasa*, en cuyo t. X (p. 43) dice: *«José Cagigal y Suero*: Coronel del Ejército español, nacido en Badajoz en 1801; cultivó como aficionado la poesía y la música, llegando a ser un notable flautista. Publicó: *La muerte de Luis XVI* (tragedia), *Luis XVI y su siglo* (comedia), *Federico y Voltaire en la Quinta de Postdam, o lo que son los sofistas* (comedia), y reunió materiales para un tomo de poesías que no llegó a publicar.» Cejador, en su *Historia de la lengua y literatura castellana* (Ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1972, t. VI, p. 418), anota: «José María Cagigal de la Vega, teniente coronel, escribió *Federico y Voltaire*, co. (1825); *La muerte de Luis XVI*, trag. (1826); *Cristina*, drama, Barcelona (1833).» Al llamarle Cagigal *de la Vega*, Cejador le emparentaba, sin duda, con Fernando Cagigal de la Vega, cuarto marqués de Casa-Cagigal (nacido antes de 1776 y fallecido en Barcelona en 1822), autor de unas *Fábulas y romances militares*, de algunas obras teatrales y de unas *Visitas al Teatro de Barcelona* (Barcelona, 1816 y 1817), que firmaba con el anagrama *Gil-Gaca* (él, y no José, como

das en 1828, y añade el siguiente comentario: «Esta obrita en papel de hilo continúa la serie de las *Noches* de Young, Tasso, Cadalso, etcétera, y está inspirada en una víctima inmolada a las ideas del absolutismo que por entonces diezmaban nuestra península. El autor, confiesa en el prólogo, que imita a Chateaubriand» (45). Ningún otro dato hemos podido obtener de esta obra. Las investigaciones que venimos realizando desde hace bastante tiempo el profesor Salvador García Castañeda y yo han sido infructuosas por el momento y nos ha sido imposible conseguir un ejemplar de este libro. Hurtado y González Palencia, en la quinta edición de su *Historia de la Literatura Española* (46), lo citan como continuación de las *NL* de Cadalso. Tamayo, Edith Helman y Joaquín Arce (47) hablaban de su existencia, pero proporcionaban menos información aún que el librero catalán. Los errores que contiene su *Manual* pudieran llevarnos a pensar que se trataba de una atribución errónea; pero como el mismo Palau vendió en 1924 un ejemplar por 12 pesetas (48), nos vemos obligados a seguir indagando hasta localizarlo, si nos es posible.

Juan Antonio Tamayo descubrió hace años una imitación de

---

dicen equivocadamente P. P. Rogers y F. A. Lapuente, en su *Diccionario de seudónimos literarios españoles*, Madrid, Gredos, 1977, p. 200). Palau confunde a ambos autores y, bajo el nombre de *Casa-Cagigal (José, Marqués de)*, recoge las obras del uno y del otro. Tamayo, como Cejador, le llama José Cagigal de la Vega y dice que era teniente coronel; reúne los datos bibliográficos que cito: «escribió varias obras dramáticas, como la comedia en dos actos *Federico y Voltaire en la quinta de Post-dan* (Zaragoza, 1829), la tragedia *La muerte de Luis XVI* (Madrid, 1826) y el drama *Cristina* (Barcelona, 1883). Escribió también el ensayo titulado *Corrección fraterna a los falsos filósofos* (Barcelona, 1829) y tradujo la obra de Auvinet *Discurso sobre las ventajas del gobierno monárquico legítimo*. En 1831 le fue negada autorización para la impresión de su *Ensayo poético*, por considerarlo la Real Academia Latina, informante, de escaso mérito. (Véase el libro de D. Angel González Palencia *La censura gubernativa en España*, II, 240.).» (Art. cit., p. 362 n. 1). Todos los datos, salvo el último —quizá también—, los debió obtener en la Biblioteca Nacional de Madrid, casi con sólo consultar los ficheros. El drama *Cristina*, al que se refieren Cejador y Tamayo, debe ser el que Palau recoge como *Cristina y Derval, o el Tesón. Drama*, Barcelona, Imp. de A. Bergnes y Comp., 1833, 16.º, 116 p. 2 h. (núm. del *Manual* 46.670). El folleto, también citado por Palau (núm. 46.666), *A la Elocuencia. Canto leído por su autor, en la Junta de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 29 nov. 1819*, Barcelona, Garriga y Aguasvivas, 1820, 4.º, 8 p., debe ser también de José Cagigal, porque está tirado por la misma imprenta que sus *Noches lúgubres*. A no ser que estas *Noches* fueran una obra póstuma de Fernando Cagigal de la Vega, mal identificada por Palau, sea porque figurase como autor el marqués de Casa-Cagigal, sea porque figuraba Gil-Gaca u otro seudónimo de los que, según parece, tanto gustaban al marqués. Cualquiera de estos nombres, para el librero barcelones, eran el mismo: un tal *Casa-Cagigal (José, Marqués de)*. Ni siquiera sabemos si Fernando y José eran parientes. Del marqués había un familiar llamado José del Cagigal y Calderón, «célebre tenor nacido en 1813 y que perteneció a la Capilla Real» (v. Antonio del Campo Echevarría: *El marqués de Casa-Cagigal, prócer de las armas y de las letras*, Santander, 1977, pp. 10-14). Conclusión: es posible, incluso, dudar si el autor de estas *Noches* fue José o Federico.

(45) Antonio Palau y Dulcet: *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Librería Palau, 1950[2], t. III, p. 237.

(46) Madrid, 1943[5], p. XVI (adiciones).

(47) Tamayo: Art. cit., p. 362, n. 1; *NL*, Ed. cit. Helman, p. 58, n. 44, y *NL*, Ed. cit. Arce, página 67.

(48) Palau: *ob. cit.*, t. III, p. 237.

las *NL*, realizada en su juventud por el conocido editor y periodista Francisco de Paula Mellado: los *Días fúnebres* (49).

En el prólogo, después de una tópica declaración de modestia, advertía Mellado que «su plan es enteramente nuevo; dispuesto en forma dramática, sólo transcurren tres días mientras pasa la escena, alternando el diálogo con el relato, y variando las pinturas de tal modo que es imponible llegue a hacerse nunca pesada» (50). El propósito, pues, es muy diferente del que inspiró a su modelo: Mellado quiere entretener al lector. Pero, además, persigue fines morales, «entre ellos el principal es presentar de un modo odioso el fanatismo de un padre lleno de orgullo, que hace consistir toda la felicidad en la nobleza» (51).

No pocas son las semejanzas entre los *Días fúnebres* y la obra de Cadalso: desde el título y la confesión explícita de imitación en la misma portada hasta el énfasis declamatorio de algunos parlamentos y diálogos, pasando por la escenografía romántica, que sitúa a los personajes en el cementerio de un convento de monjas, los introduce en una cripta, alumbrándose con la tenue y vacilante luz de un farol; o en un panteón, mientras afuera se desata una furiosa tempestad; y, por último, en la cárcel, poco antes de morir. Todo ello relaciona íntimamente ambas obras. Pero sus propósitos son distintos. Mellado no escapa nunca de lo que Tamayo denominó su «obsesión moralizadora», y eso a pesar de los elementos que componen su «terrorífico cuadro romántico» (52). El trágico fin de los protagonistas, según concluye un personaje, lo «tendrá, no lo dudéis, todo el que como ellos se deje llevar de sus pasiones» (53).

Pese a la obsesión aleccionadora, los *Días fúnebres* «revelan bien a las claras —según palabras de Tamayo— que en los días del romanticismo la influencia de Cadalso no había cesado y se mantenía viva y eficaz» (54).

Pero «la versión más madura —como dijo Monroe Hafter— de la leyenda romántica sobre el célebre poeta-soldado» (55) fue la que hizo —quizá a mediados del siglo pasado— Patricio de la Escosura.

---

(49) Tamayo: Art. cit., pp. 364-369. Francisco de Paula Mellado: *Días fúnebres. Imitación de Cadalso*, Madrid, Fuentenebro, 1832.

(50) Tamayo: Art. cit., p. 364.

(51) *Idem.*

(52) Art. cit., p. 368.

(53) Art. cit., p. 369.

(54) *Idem.*

(55) Monroe Z. Hafter: «Escosura's *NL*, an unpublished play based on Cadalso's life», en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVIII (1971), p. 38. Hafter, en este breve artículo, se limita a resumir críticamente el argumento del drama de Escosura, señalando algunos antecedentes

El autor de *Ni rey ni roque* escribió un drama en verso, titulado *Las noches lúgubres* (56), que dejó inédito en poder de Echegaray. De manos de éste fue a parar a José Lázaro Galdiano, en cuya Fundación hoy se conserva. Espero terminar dentro de unos meses su edición crítica y, si es posible, publicarla, para que pueda ser conocido y valorado.

La pieza se compone de cuatro actos y no se limita al asunto de la obrita dieciochesca, sino que procura buscarle antecedentes y proporcionarle un epílogo más o menos *histórico* y razonable (57).

El protagonista ya no es Tediato, sino el propio Cadalso, confundido plenamente con su personaje. Sin embargo, no todo ha sido un simple trueque de nombres. Escosura le atribuye los rasgos propios de un héroe romántico: como soldado es valiente, «buen táctico» (58), gran oficial y obediente a los superiores; como individuo, honrado y fiel, capaz de echar por la borda sus privilegios y su carrera con tal de hacer feliz a su amada, y enamorado, presa de una pasión arrebatada, que le lleva a pique de la locura y del suicidio; es vehemente, iracundo, violento; con una personalidad digna de cambios radicales de conducta, desde acciones sacrílegas, irreligiosas, hasta actitudes piadosas, devotas; rebelde, porque rompe los convencionalismos sociales; al mantener sus mal vistas relaciones con la actriz María Ignacia Ibáñez; porque desprecia los tratamientos formales, que desvirtúan la igualdad natural de todos los hombres, y llega a increpar a Dios, dudando de su piedad; confunde el cielo con «los sombríos, pavorosos dominios de la muerte» (59); pero luego, vencida su enajenación, sabe resignarse, aceptar su destino, para ganar —como el Don Juan de Zorrilla— la unión eterna con su amada.

¡Qué lejano este Cadalso de aquel Tediato! ¡Y qué lejanos ambos del coronel que va a hacer doscientos años murió herido en el sitio de Gibraltar!

---

en la imitación de las *NL*. Dionisio Nogales Delicado y Rendón escribió muchos años después otra versión de la leyenda: «Los amores de un poeta», en *Leyendas y relaciones* (Valladolid, Luis N. de Gaviria, 1893, reimpresión, t. II, pp. 145-219). V. Russell P. Sebold: *Cadalso: el primer romántico «europeo» de España*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 266-267. Las narraciones terroríficas de *Las noches lúgubres*, de Alfonso Sastre (Madrid, Júcar, 1973[2]), deben muy poco a la obrita cadalsiana, aunque pueden rastrearse algunas huellas (v. Sebold: *ob. cit.*, páginas 9-11).

(56) Las Noches Lúgubres / Drama histórico, del siglo XVIII, / en cuatro actos, / Escrito en verso, por // Don Patricio de la Escosura, / Académico de la Española.

(57) Los datos proceden, principalmente, tanto de las propias *NL* como de la *Carta de un amigo de Cadalso* y quizá también de las páginas biográficas de Sempere y Guarinos y del prólogo de Martín Fernández de Navarrete a la edición de las *OC*, hecha en Madrid, por Mateo Repullés, en 1818.

(58) Acto I, verso 247.

(59) Acto III, vv. 395-396.

Su nombre —como dijera Tamayo—, por el éxito de sus *Noches* y su leyenda, «ha de continuar unido a la historia del romanticismo español» (60).

MANUEL CAMARERO

Quinta de Goya
Pablo Casals, 3, 3.º A
MADRID-11

(60) Art. cit., p. 369.

N O T A S Y C O M E N T A R I O S

Sección de notas

LOS DOS LENGUAJES DE VIRGINIA WOOLF

El mundo es unas cuantas tiernas imprecisiones...
JORGE LUIS BORGES

On n'écrit pas avec les mots des autres.
G. MESCHONNIC

Tal vez ninguna historia es tan coherente y apolínea como se tiende a imaginarla. Tampoco la de Virginia Woolf, historia apasionada y desgarradora a un tiempo de una mujer hipersensible, escritora nata, cuya vida es una lucha cotidiana frente al asedio de la locura. ¿Quién habría de decir que esa dama, respetuosa de las formas sociales establecidas, preocupada por los hechos menudos que acontecen en su mundillo, es la misma que despanzurra el discurso tradicional de la narrativa inglesa para dejar al descubierto esos relámpagos de intensidad que atraviesan al yo o para atrapar «el fluir de la conciencia»? No es fácil reconocer en ese personaje que se pasea por los salones de la sociedad eduardiana, posa para *Vogue* (claro está que esto le sirve para hacer inteligentes reflexiones sobre los estados de conciencia que aparecen en la vida social, la conciencia de *party),* toma interminables tés o asiste al Derby, no es fácil reconocer, decíamos, a ese ser angustiado que siente la vida como «una cinta de asfalto al borde del abismo» por la que camina, tambaleante, sin saber si logrará recorrerla hasta el fin.

No menos sorprendente es comprobar que V. W., militante socialista, miembro de la Fabian Society, un día anota en su Diario: «Rara vez penetrada por el amor a la humanidad, cual es mi caso, a veces me apiado de las gentes pobres que no leen a Shakespeare...».

¿Cuál es, podríamos preguntarnos, la verdadera V. W.? ¿La heredera del convencionalismo victoriano que, como cualquier muchacha joven de su época, desea casarse o la que defiende una vida privada más permisiva —como la mayoría de los miembros de Bloomsbury,

por otra parte— que no ahogue en una marea de prejuicios sus tendencias homosexuales? ¿La escritora que rescata el *beautiful nonsense,* la libertad creadora o la que en su crítica literaria —aguda y certera, casi siempre— no logra verla en el *Ulises* de Joyce y queda «desconcertada, aburrida y desilusionada por el espectáculo de un asqueroso estudiantillo rascándose el acné»?

La historia de V. W. reúne esta y muchas otras facetas, a veces curiosas, tiernas o dramáticas, tal vez más dramáticas que la de la mayoría de los seres humanos, pero con una capacidad creativa que no es habitual. «Cuando escribo, soy tan sólo una sensibilidad.»

Arbitrario y seductor parece haber sido Sir Leslie Stephen, el padre de Virginia. Humanista destacado, autor de una *Historia del pensamiento inglés en el siglo XVIII* y del *Ensayo sobre el libre pensamiento,* Sir Leslie Stephen se ha ganado, sin duda, el respeto y el lugar que la sociedad reserva a esos «eminentes victorianos», al decir de Lytton Strachey.

De los cuatro hijos que tiene con su segunda mujer, Julie Duckworth, ninguno se aparta de la tradición cultural que flota en el hogar de los Stephen. Sir Leslie dirige con espíritu patriarcal —y no sin despotismo— la educación de sus hijos: los varones —Adrián y Thoby— irán a Cambridge; en cuanto a Vanessa y Virginia, naturalmente, se educarán en casa. Esto es lo que establece la costumbre en la sociedad victoriana y Sir Leslie no está dispuesto, ni remotamente, a romperla. Virginia recordará toda su vida esta actitud del padre con rencor. Sin embargo, ella misma reconoce que, a cambio, les dio una libertad total para leer lo que quisieran de la rica biblioteca familiar. Y aún más. Sir Leslie alentó con enorme tacto el interés de Virginia por la literatura y el de Vanessa por el arte.

Por esos años, Virginia afianza su vocación de lectora que no hará sino crecer con el paso del tiempo. En su Diario —escrito a partir de 1915— las lecturas ocupan gran parte de sus reflexiones; reflexiones sagaces, originales, llenas de matices, de quien no sólo analiza un libro sino que además vive y siente una historia. Virginia no lee sólo lo que el autor dice, sino lo que sugiere y, además, lo que ha callado.

En 1906, Thoby Stephen, de vuelta de un viaje a Grecia, muere, muy joven, a causa de una fiebre tifoidea. Virginia, que ya había tenido la primera fractura de su estabilidad psíquica, parece más recuperada y asume la muerte de Thoby. Sin embargo, ninguna pérdida familiar dejará en ella una huella más larga y dolorosa que la de este hermano que se ha llevado consigo la alegría y la juventud. Más tarde,

en *Las olas,* intentará recuperarlo en la figura de Percival, el héroe esperado que al llegar «vierta en esta estancia esa cosquilleante luz, esta intensidad del ser, de manera que las cosas pierdan su habitual utilidad.»

BLOOMSBURY

Después de la muerte de Thoby, los que habían sido sus compañeros y amigos en Cambridge, se acercan más a Adrián. Allí están Lytton Strachey, que quiere ser escritor; Leonard Woolf, que ha regresado a Londres después de una larga estadía en la India como funcionario del Civil Service —en el que aún no sabe si continuará o no— y Clive Bell, teórico de arte, que se casa con Vanessa Stephen en ese mismo año de 1906. Las reuniones que poco a poco se vuelven habituales se hacen en casa de los Bell, situada en el 46 de Gordon Square, una calle del barrio de Bloomsbury. También Adrián y Virginia viven en ese barrio de casas austeras. En una de ellas, cada uno de los hermanos Stephen ocupan un piso, en otro viven el pintor Duncan Grant y John Maynard Keynes, economista que años después tendrá fama mundial. Él último piso del 38 de Brunswich Square está reservado para Leonard Woolf. Todos participan de las reuniones en casa de los Bell, donde además asiste Desmond Mac Carthy, crítico literario y director del *New Statesman* (en el que Virginia hará, durante años, recensiones literarias, así como en el *Times Litterary Supplement);* va también Roger Fry, crítico de arte; el novelista E. M. Forster; Bertrand Russell y, más tarde, T. S. Eliot. El centro son Vanessa y Virginia, dos jóvenes de una belleza que «cortaba el aliento» —dice L. Woolf al conocerlas— y, por si fuera poco, sensibles e inteligentes. Pero si las hermanas Stephen seducen a los jóvenes con su gracia, con su conversación, también escandalizan a las personas mayores por su «aire emancipado». Es lo que, con gesto desaprobatorio, opina Henry James, amigo de Sir Leslie Stephen. Ajenas a los comentarios o tal vez divertidas por el mero hecho de provocarlos, Virginia y Vanesa disfrutan de esas largas noches en las que, entre chocolate, whisky y panecillos, se charla y se discute con pasión. ¿De qué hablan? De todo. De los antiguos y de los modernos. De los griegos, de los narradores rusos y de la psicología alemana. Los griegos..., la danza, el ballet ruso de Diaghilev y la maravillosa Lopokova. Estudian a Bergson y a G. Moore. El sentido que este filósofo da a «lo bueno» en sus *Principia Ethica* puede levantar tempestades. Roger Fry les descubre el mundo luminoso de los postimpresionistas franceses: el de Van Gogh, Gauguin, Derain. Luego, el cubismo viene a deslumbrar a estos ingleses deseosos de ampliar su insularidad. También se habla de economía, de política

—todos se sienten *liberals,* salvo L. Woolf, que adhiere al socialismo. Y antiimperialistas. Hacen alarde de su escepticismo en materia religiosa y hay quienes se proclaman rotundamente ateos. El grupo de Bloomsbury ha nacido.

Junto a su curiosidad intelectual aparece también el deseo de dar otro tono a la vida. No hay que olvidar que los «bloomsberries» son individualistas y esgrimen como fin supremo el goce estético. Tienen gustos sofisticados y se mueven dentro de un ambiente bohemio, más libre, del que se destierra cualquier sobrevivencia de la moral victoriana. Y también hay lugar para el *sense of fun.* Sus bromas, a veces, pecan de irreverentes como cuando se hacen pasar por el emperador de Abisinia y su séquito para visitar el acorazado *Dreadnought.* Ríen hasta las lágrimas (que dejan surcos blancos en su improvisada piel morena) de la situación en que han puesto a los oficiales de la sacrosanta Royal Navy.

Sin embargo, este nuevo estilo, lleno de *savoir-faire,* lleva implícitos los límites que establecen las buenas maneras y, en última instancia, su origen aristocrático. Porque la mayoría de los «bloomsberries» pertenecen a la clase dirigente, salvo Leonard Woolf, que se reconoce a sí mismo como recién llegado a las clases liberales «rompiendo con un *status* de tenderos judíos». En su Autobiografía señala, con idéntica objetividad, la idiosincrasia de algunos de los miembros de Bloomsbury: «Los Stephen, los Strachey y los Thackeray vivían en un complejo entramado de raíces y ramificaciones que se extendían por todas partes a través de las clases liberales superiores, las familias terratenientes y la aristocracia. En lo social —sigue L. Woolf— asumían subconscientemente cosas que yo no hubiera podido asumir jamás consciente ni inconscientemente...».

El grupo de Bloomsbury pronto se convierte en la *intelligentzia* de su tiempo. Pero su aire elitista molesta a mucha gente. También sus opiniones, por lo general audaces y en varias ocasiones cáusticas. «Son escarabajos que pican como escorpiones», dice de ellos D. H. Lawrence sin ocultar su odio. Los «bloomsberries» no se alteran. Quienes pertenecen al *establishment* son ellos y tanto se los mima que hasta se les permiten actitudes rebeldes. Tal vez porque se sabe que, de verdad, cambian menos de lo que creen.

Después de una extraña propuesta matrimonial de Lytton Strachey a Virginia Stephen —extraña porque ninguno de los dos lo quería—, ella, en una carta a su amiga Violet Dickinson, en 1912, le cuenta que va a casarse con «un judío sin cinco», pero que la hace «más feliz de lo que nadie me había contado que era posible serlo»: Leonard Woolf.

Con el casamiento, Leonard y Virginia comienzan a alejarse del grupo. Seguramente influyó el trabajo de Virginia (está escribiendo su primera novela, *Fin de viaje)* y su precaria salud.

Al comenzar la guerra de 1914, el grupo de Bloomsbury se dispersa. Algunos se reúnen en lo de Lady Ottoline Morrell, pero ya sin el fervor de los viejos tiempos.

En 1916 una ley de reclutamiento vuelve a congregar a los miembros de Bloomsbury. Todos son pacifistas, objetores de conciencia y quieren manifestarlo. Luego, cuando Leonard crea el Club 17 para las reuniones socialistas, se forma una especie de segunda generación de Bloomsbury. Virginia ve con escasa simpatía a mucha de esta gente —«los cabezas rapadas», el «inframundo», los llama con desdén— en los que encuentra más oportunismo que talento.

En realidad, el espíritu de Bloomsbury no se recompone nunca más.

THE HOGARTH PRESS

La experiencia matrimonial de los primeros años fue, evidentemente, insatisfactoria para Virginia, que se debate entre su escasa «vehemencia» (es decir, una marcada frigidez), la frustración de ser madre y una vida cotidiana que se va deteriorando por las exigencias de su labor creadora y la aparición de la enfermedad: insomnios, jaquecas, pulsaciones aceleradas y luego la depresión. Para Leonard estos años de matrimonio debieron de ser infernales.

En realidad, ese período que comienza el mismo año del matrimonio, 1912, hace crisis al año siguiente con el intento de suicidio (el segundo) de Virginia; es el anuncio de lo que será la constante —con diferencias de intensidad— en la unión de los Woolf: la lucha contra la locura de Virginia. Leonard da pruebas de una devoción, de una paciencia, infinitas.

En medio de la depresión de Virginia, Leonard hace el traslado a una vieja casa, Hogarth House, que les ha gustado. Los primeros meses son de pesadilla. Para distraer a Virginia pasan un tiempo en el campo. De vuelta se renueva la fantasía que se hicieron al ver Hogarth House: comprar una imprenta y tener un *bulldog.* La fantasía toma cuerpo y alienta a Virginia. Deciden tomar clases de artes gráficas, pero todo queda en proyectos: no se aceptan aficionados. La solución es simple: aprender en un tratado y luego practicar; claro que eso requerirá tener el dinero suficiente para poder comprar una máquina. Por fin, en marzo de 1917, compran una impresora en Farringdon Road y la instalan en el comedor de la casa, que, poco a poco,

se convierte en Hogarth Press. La labor editorial se inicia con *The mark on the wall,* de V. W., y *Three Jews,* de Leonard Woolf.

Virginia alterna su tarea de crítica literaria con el trabajo en la imprenta, que comienza a abrumarla. Lo que empezó como un *hobby* (y, secretamente para Leonard, como laborterapia para Virginia) ya es un oficio que le deja escaso tiempo para escribir. Además, es preciso buscar otros autores. Virginia decide visitar a Katherine Mansfield para ofrecerle publicar un cuento.

Se inicia allí una amistad profunda y conflictiva. Las dos se admiran, pero ninguna se muestra dispuesta a aceptar a su contendiente tal como es. K. M. ha tenido una vida aventurera, rica en experiencias, más libre, y no ha conocido la estabilidad del mundo de Virginia. Tal vez por eso detesta los convencionalismos, las formas establecidas. Virginia lamenta la vulgaridad de K. M., siempre «tan emperifollada con cosas baratas», aunque reconoce que, cuando supera esta impresión, Katherine es «tan inteligente, tan inescrutable, que paga con creces su amistad». A su vez, K. M. se las arregla para hacerla sentir a Virginia pretenciosa y para darle conciencia de lo soso que resulta ser siempre «respetable». Tras de esta contienda sorda, se advierte la verdadera causa: la rivalidad como escritoras. «Es el único escritor del que he sentido celos», confiesa V. W.

Hogarth Press crece y se consolida. El fondo editorial se va ampliando con cuentos de Katherine Mansfield, los *Poemas,* de T. S. Eliot; *The Critic in Judgement,* de Middleton Murry; *Kew Gardens,* de la propia Virginia, ilustrado por Vanessa Bell. A partir de 1924, comienza la publicación de la obra de Freud.

UNA FLOR PARA VIRGINIA

Una tarde de invierno de 1939, los Woolf van a conocer a Sigmund Freud en su retiro de Hampstead. Hace sólo unos meses que ha llegado a Inglaterra y se ha encerrado en su casa, rodeado de libros y de antigüedades egipcias, ya sin mayor fuerza para desplazarse, deteriorado como está por un cáncer de mandíbula. Virginia queda conmovida por este «viejo fuego que ahora brilla con luz mortecina». Leonard, en cambio, ve en Freud «un halo de grandeza, no de celebridad» que irradia este «hombre genial».

En la entrevista, Freud le ofrece una flor a Virginia. Un gesto amable que, sin embargo, no logra borrar el cortés distanciamiento que prevalece en el recuerdo de los Woolf.

Meses más tarde, V. W. anota en su diario: «Anoche comencé a leer a Freud para ampliar la circunferencia; para dar a mi cerebro

más amplios horizontes, para conferirle objetividad, para salir al exterior...» Una lectura terapéutica, sin duda. Es curioso, sin embargo, que V. W. en ningún momento —al menos en los fragmentos que conocemos del *Diario de una escritora*— reconozca, más allá de los conocimientos nuevos, ese territorio común que ambos —con distinto propósito— exploran: las infinitas complejidades del yo, el mundo de los sueños, las fantasías, los deseos. Porque en V. W. ésta es la verdadera materia de su obra. Desde *Fin de viaje* hasta *Entreactos,* su última novela, la variedad de personajes, las diferentes situaciones, los escenarios cambiantes, no parecen sino pretextos para bucear en el interior del ser humano, afinando cada vez más su capacidad de captación y el lenguaje para expresarlo.

Toda su creación es un empecinado viaje interior, único viaje que de verdad le interesa. Los otros son el espectáculo, algo que ocurre fuera. En España «la desnudez y belleza (del paisaje de Toledo y de Zaragoza) les dejó atónitos», cuenta Quentin Bell. «Viajaron por el norte de Italia hasta Venecia, que, después de España, les pareció un lugar cómodo, pero monótonamente civilizado.» Florencia no la apasionó, el recorrido por Grecia sólo logró atraparla por momentos. A poco, los viajes la cansan, la abruman. Y, además, ¿para qué fatigarse con desplazamientos exteriores si desde su living de Tavistock Square puede «ver», por ejemplo, paisajes fabulosos, como esa Argentina que atribuye a Victoria Ocampo, donde «hace mucho calor y veo mariposas nocturnas posándose en flores plateadas. Pero ¿en pleno día?». O el desaforado deshielo del Támesis que presencia Orlando:

> Era como si una fuente de azufre (opinión que favorecieron muchos filósofos) hubiera brotado de las regiones volcánicas inferiores y hubiera reventado el hielo con tal vehemencia que barría y apartaba furiosamente los fragmentos enormes... El río estaba sembrado de témpanos. Algunos eran amplios como una cancha y altos como una casa; otros no eran mayores que un sombrero de hombre, pero fantásticamente retorcidos...

Sí, evidentemente, para V. W. «la única vida excitante es la vida imaginaria», como ella misma dice. En todo caso, el único paisaje necesario, el único que necesita retener, es el paisaje inglés. En muchas de sus páginas vuelve al St. Ives de su infancia, a Cornualles, a Sussex: el mar, los *downs,* espacios abiertos en donde se reencuentra. Y también está Londres, que la estimula. Y los interiores ingleses, con «un cómodo sillón al lado del fuego, un libro y crisantemos en un vaso de cristal sobre la chimenea», habitaciones aparentemente comunes y, sin embargo, «atestada de esos tímidos seres de luz

y sombras con cortinas agitadas por el viento, pétalos cayendo, cosas que no ocurren, o eso parece, cuando alguien está mirando». Habitaciones con una vida secreta, misteriosos espacios interiores, en los que, como diría Lacan, el ojo capta el exterior y las cosas nos miran. En ese punto preciso, en ese *verse viendo,* es donde el discurso de V. W. alcanza mayor libertad, cuando sus personajes dejan hablar a su conciencia, traspasada de elementos no conscientes, cuando el monólogo interior nos transmite la labilidad entre el espacio de fuera y el de dentro.

LOS AZULES CRISTALES

«Es aburrido caminar por la carretera, sin ventanas por las que mirar, sin legañosos ojos de azules cristales por donde ver la calle», piensa Jinny en *Las olas* y la reflexión parece de la Alicia de Carroll.

Abiertos o cerrados, esos espacios (incluso los oníricos que aparecen con frecuencia) sólo interesan cuando se los puede ver con los «azules cristales» de Jinny, cuando dicen más que una mera descripción y se transmutan en símbolos que dan otra dimensión al relato. Desde allí, desde ese punto, parte V. W. para recorrer esa zona cambiante, huidiza, donde se mezclan lo real y lo irreal, y los objetos del mundo exterior —uno cualquiera— sirve como pretexto para desencadenar la fantasía. Una avalancha de imágenes, sensaciones —fugitivas y, sin embargo, precisas—, asociaciones desordenadas son los fragmentos con los que V. W. recompone a saltos y como en un espejo roto la continuidad de la vida. De la realidad, íbamos a decir. Pero la realidad woolfiana es fragmentaria y, además, excepcional; «una sensación intensa y asombrosa de que algo que está ahí *es eso.* No se trata exactamente de belleza. Se trata de que la cosa en sí basta: es satisfactoria y completa». Algo similar a lo que los sabios orientales dicen que se alcanza en el nirvana. Sólo *momentos, momentos* en los que el tiempo se congela y se convierte en tiempo puro, es decir, en eternidad. Una eternidad válida por frágil, por fugaz. Si continuaran nos sumirían en el vacío. En cambio, esas «revelaciones» nos devuelven al mundo cotidiano, en el que

> como agua que chorrea por los muros de mi mente, como aguas reunidas, el día cae copioso y esplendente.

O triste y desolado. Porque lo nuestro es eso: vivir en el tiempo. La eternidad que no sea de un instante es tal vez más atroz.

> Mira, el lazo en el trazo del número comienza a llenarse de tiempo, contiene el mundo en su interior. Comienzo a trazar un

> número y el mundo queda enlazado en él, y yo estoy fuera del lazo, que ahora cierro —así—, sello y completo. El mundo forma un todo completo, y yo estoy fuera de él, llorando, gritando «¡Salvadme de ser expulsada para siempre del lazo del tiempo!», dice Rhoda en *Las olas*.

El tiempo cronológico es inexorable. El otro, el interior (el bergsoniano) está lleno de resquicios por donde escapar, de *momentos* reveladores que crean la ilusión de lo duradero. Gracias a «ese maravilloso desacuerdo del tiempo del reloj con el tiempo del alma» la vida es infinita y pasa como un rayo.

UNA ESCRITURA FEMENINA

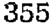
> A finales del siglo XVIII, se produjo un cambio que yo —dice Virginia Woolf—, si volviera a escribir la Historia, trataría más extensamente y consideraría más importante que las Cruzadas o las Guerras de las Rosas. La mujer de la clase media empezó a escribir.

Origen de la literatura femenina; un hecho doblemente subversivo. Si escribir siempre lo ha sido, a esto se agrega la irrupción de la mujer —aunque de un modo tímido y receloso— en un dominio hasta entonces reservado al hombre.

En un tono muy próximo, casi confidencial, V. W. va enhebrando la historia de esa escritora que, desde los límites que le impone su campo de observación —la sala de estar—, gana otros espacios, acrecienta sus experiencias vitales. Allí encontramos a esa mujer que se debate entre su fuerza creadora y la falta de instrumentos para expresarse, con sus titubeos, sus dudas y vacilaciones.

Desprovista de un lenguaje propio, con una frase y un ritmo hechos por el hombre, esa mujer —que son muchas— se ve enfrentada a la necesidad de «crear un estilo de prosa que expresara plenamente su modo de pensar». Tarea nada fácil, por cierto. Los jueces siempre están dispuestos a acumular acusaciones: se delinque por falta o por exceso. Falta de lógica, de imaginación, de dominio del lenguaje, etc., o exceso de subjetivismo, de efusiones sentimentales, de anécdotas banales. Ni una prosa blanda, dulzona y tonta —que se tiene por «femenina»—, ni «añadir espinas superfluas» por miedo a ser incluida en el esquema anterior, señala V. W. Ejercicio lento, exigente, equilibrado, el de hallar una expresión autónoma.

Son bien conocidas las condiciones que V. W. enuncia como indispensables para la mujer que quiera escribir: tener independencia económica y una habitación propia. *Una habitación propia* es el títu-



lo que V. W. da a este libro y no es casual. Es además el símbolo que, en cierto modo, encierra su concepto de lo que ha de ser la mujer que quiera escribir: la que tenga una vida independiente (en una conferencia V. W. satiriza a ese fantasma, «el ángel del hogar», que acecha a la mujer convocándola a sus labores tradicionales y no duda en afirmar que un deber de la mujer escritora es matar ese fantasma) y, lo que es más, un pensamiento de perfil propio que no escuche a las voces —de afuera y de adentro— que la invitan a plegarse a los modelos prestigiosos. Sólo la mujer que posea ese cuarto propio podrá escribir novelas, ese género literario «todavía no bastante joven como para ser blando en sus manos».

Y llegamos al siglo XX. La mujer, dice V. W. «está empezando a utilizar la escritura como un arte, no como un medio de autoexpresión». Y como sin quererlo, nos encontramos ante un punto clave: ¿existe una escritura femenina, es decir, una reflexión frente al hecho literario y al uso deliberado de un lenguaje propio?

En este siglo, miles de mujeres se han levantado afirmándolo y negándolo. Se han escrito artículos, ensayos, tesis en pro y en contra. Se han hecho explicaciones desde la sociología, la psicología o el psicoanálisis. Pero nos atreveríamos a asegurar que, en definitiva, se han definido conceptos, se ha profundizado en una problemática que ya está en V. W.: la necesidad de hallar una expresión autónoma, con un lenguaje propio, y la necesidad de superar el hecho de escribir desde la «diferencia» (de sexo). A propósito, V. W. dice de Mary Carmichael:

> Escribía como una mujer, pero como una mujer que ha olvidado que es una mujer, de modo que sus páginas estaban llenas de esta curiosa cualidad sexual que sólo se logra cuando el sexo es inconsciente de sí mismo.

Una de las más inteligentes interpretaciones sobre la escritura femenina la hace Julia Kristeva desde el psicoanálisis, fundamentándola en el siguiente concepto: «C'est que tout sujet parlant porte en lui une bi-sexualité qui est précisément la possibilité d'explorer toutes les ressources de la signification, aussi bien ce qui pose un sens que ce qui le multiplie, le pulvérise et le rénove.» El desarrollo es riguroso y brillante. Sólo que nos recordó —releyendo a V. W.— un concepto similar que podemos sintetizar en esa mente que vive en cada uno de nosotros, formada por dos poderes: el del hombre y el de la mujer, poderes que cooperan y se armonizan. ¿Es, acaso, algo muy distinto de lo que V. W. dice tan bien al interpretar «la mente andrógina» de la que hablaba Coleridge?

Coleridge quiso decir quizá que la mente andrógina es sonora y porosa; que transmite la emoción sin obstáculos; que es creadora por naturaleza, incandescente e indivisa.

VIEJAS PALABRAS EN UN ORDEN NUEVO

Palabras. Las palabras inglesas, en las casas, en las calles, en los campos; a lo largo de tantos siglos... Las palabras pertenecen a las otras palabras. Pero sólo un gran poeta sabe que la palabra «incarnadine» pertenece al océano de lo inefable... Para usar nuevas palabras habrá que crear un nuevo lenguaje. Se llegará a ello, pero no es cosa nuestra. Lo nuestro es unir viejas palabras en un orden nuevo para que subsistan y creen la belleza, para que digan la verdad...

(Conferencia pronunciada en la BBC.)

Así, con un empecinamiento cotidiano, V. W., formidable trabajadora intelectual, logra crear, crearse, un nuevo lenguaje que, al igual que su mente, discurre fluido como el agua (no pocas veces hace alusión a las palabras y al agua), se cuela por regiones desconocidas, demorándose fascinado ante las fantasías, recorriendo las grietas por donde se filtran los deseos insatisfechos, recuperando los colores de la memoria. Un lenguaje imaginativo, sensual, que se entreteje libremente y se preocupa menos por restablecer los nexos, la coherencia lógica, que el ritmo.

—Son palabras blancas —dijo Susan—, como los cantos rodados que se encuentran en la playa.

—Mueven la cola a derecha e izquierda cuando les hablas —dijo Bernard—. Menean la cola, agitan la cola, se mueven por el aire en rebaño, ahora hacia aquí, ahora hacia allá, avanzan juntas, ahora se separan, ahora se reúnen.

—Son palabras amarillas, son palabras flamígeras —dijo Jinny—. Me gustaría tener un vestido llameante, un vestido amarillo, un vestido leonado, para ponérmelo por la noche.

(De *Las olas.*)

Lenguaje de entramado abierto que deja lugar al blanco, al agujero, la laguna que es precisamente por donde se cuela la sugerencia y logra hacer de ese vacío un espacio del discurso que suscita otras resonancias. Palabra esencial, como la llama Blanchot, que es «alusiva, sugiere, evoca».

Hay una lucidez fulgurante en la actitud de V. W. frente al hecho literario, cómo lo penetra, lo desmenuza y lo integra; la sensibilidad con que capta el ritmo de las frases («El ritmo es lo principal en la

escritura», dice arbitrariamente), pero no descuida la estructura que imprime «una forma en el ojo de la mente, una forma construida ora con cuadros, ora en forma de pagoda, ora con alas y arcos, ora sólidamente compacta y con un domo como la catedral de Santa Sofía, de Constantinopla». Pero también sabe cuándo debe intercalar los «interludios, con lo que quiero decir —aclara— espacios de silencio, de poesía y de contraste» o qué elementos intensificará en la creación de un ambiente —la luz del alba, los sonidos del mar, los colores— para que cumplan «su función subterránea».

En un pasaje del *Diario de una escritora* encontramos esta síntesis del criterio estético que domina su escritura. Las reflexiones son a propósito de su libro *Las olas,* al que en un primer momento llama *Mariposas nocturnas.* Y dice:

> ... El desperdicio y lo muerto proceden de incluir cosas que no pertenecen al *momento* (el subrayado es nuestro en cuanto remite a la particular concepción woolfiana); la aterradora actividad narrativa de los realistas; ese pasar del almuerzo a la cena; esto es falso, irreal, simple convencionalismo. ¿Por qué admitir en la literatura algo que no sea poesía, y por poesía quiero decir saturado? ¿Acaso no es esto, aquello de lo que acuso a los novelistas? ¿Es decir, que no seleccionan nada? El poeta alcanza sus logros por el medio de simplificar; prácticamente prescinde de todo. Quiero prescindir de todo pero saturar. Esto es lo que quiero hacer con *Las mariposas nocturnas* (28 de noviembre de 1928).

Desde *Fin de viaje a Entreactos,* V. W. ha hecho un largo camino. Basta leer distintos fragmentos de su obra para advertir la diferencia con que se van articulando las palabras, la soltura de estilo, la modulación interior del texto —su mayor preocupación, como dijimos—, el manejo del monólogo interior, sobre todo a partir de *El cuarto de Jacob* y su maestría en *Las olas,* considerada por parte de la crítica como su mejor novela aunque, en opinión de Stephen Spender, *Entreactos* no ha sido suficientemente apreciado y es acaso su mejor libro. Y a lo largo de esa entrevista, hecha por Viviane Forrester, Spender hace esta curiosa reflexión: «Siempre me decía (V. W.) que con la novela se podía hacer lo que se quisiera. Y creo que, posiblemente, si hubiese continuado escribiendo habría escrito novelas como las de Samuel Beckett...».

EL OTRO LENGUAJE

> ... El cerebro se m... —no, no puedo pensar en esta palabra—, sí, se marchita. Una idea. Todos los escritores son desdichados.

> Por esto, el cuadro que del mundo pintan es muy negro. Los carentes de palabra son dichosos; mujeres en jardines de casitas de campo; la señora Chavasse. No es un verdadero cuadro del mundo; es el cuadro del escritor. ¿Los músicos, los pintores, son felices? ¿Es su mundo más feliz?
>
> (*Diario de una escritora,* 5 de septiembre de 1940.)

Sorprende que V. W. que, a lo largo de su vida, ha puesto toda su energía vital, su libido, en la creación literaria, atribuya la posibilidad de ser felices a quienes tienen otros medios de expresión, distintos de la palabra. Tan luego ella que aunque ha conocido las penosas tensiones a que la somete la escritura y la publicación de sus libros, ha recibido también muchas satisfacciones. Y que evidentemente la gratifican, si nos guiamos, al menos, por los comentarios que hace en su *Diario* alrededor de las críticas elogiosas que recibe. ¿Por qué, entonces, asignar la felicidad a los «carentes de palabra»? ¿Acaso el cerebro del músico o del pintor no se deteriora? ¿Por qué asocia la idea de palabra con desdicha? ¿No está hablando, sin proponérselo, de otro lenguaje?

Releyendo el fragmento pareciera que ella, inconscientemente, se sentía habitada por dos lenguajes: el creativo, al que ama y domina, y otro, el de la locura, que teme hasta el horror. Afirma Lacan: «En la locura, cualquiera sea su naturaleza, nos es forzoso reconocer, por una parte, la libertad negativa de una palabra que ha renunciado a hacerse reconocer [...] y, por otra parte, la formación singular de un delirio que —fabulatorio, fantástico o cosmológico; interpretativo, reinvindicador o idealista— objetiva al sujeto en un lenguaje sin dialéctica».

La vida de V. W. —ya lo dijimos— fue una lucha continua contra la locura y, por lo tanto, una lucha también por escindir esos dos lenguajes: por apropiarse y constituirse en sujeto de ese lenguaje que la libera y por acallar el lenguaje de la enfermedad, que, extrañamente, se manifiesta también a través de palabras, de voces que la acechan, la perturban, se apoderan de ella. Así lo testimonian sus cartas de despedida: una a su hermana Vanessa, escrita casi en idénticos términos en cuanto a su enfermedad («Es lo mismo que la primera vez, todo el tiempo oigo voces, y sé que no puedo superar esto ahora...») y la que dirige a Leonard, patética, y que dice:

> Querido,
> estoy segura de que, de nuevo, me vuelvo loca. Creo que no puedo superar otra de aquellas terribles temporadas. No voy a recuperarme en esta ocasión. He empezado a oír voces y no me puedo concentrar. Por lo tanto, estoy haciendo lo que me parece mejor. Tú me

has dado la mayor felicidad posible. Has sido en todo momento todo lo que uno puede ser. No creo que dos personas hayan sido más felices hasta el momento en que sobrevino esta terrible enfermedad. No puedo luchar por más tiempo. Sé que estoy destrozando tu vida, que sin mí podrías trabajar. Y lo harás, lo sé. Te das cuenta, ni siquiera puedo escribir esto correctamente. No puedo leer. Cuanto quiero decir es que te debo toda la felicidad de mi vida. Has sido totalmente paciente conmigo e increíblemente bueno. Quiero decirte... que todo el mundo lo sabe. Si alguien podía salvarme, hubieras sido tú. No queda nada en mí más que la incertidumbre de tu bondad. No puedo seguir destrozando tu vida por más tiempo.

No creo que dos personas pudieran haber sido más felices de lo que nosotros hemos sido.

V.

Después de leer esta carta, Leonard, desesperado, fue a buscarla al río. Halló su bastón. Sólo días más tarde apareció el cadáver con los bolsillos de la ropa llenos de piedras. Las aguas del Ouse la habían cubierto de silencio.—*FLORA GUZMAN. Gorriti, 58. Jujuy. Argentina.*

CARRERA ANDRADE: POETICA Y DIALECTICA DE LA SOLEDAD

La soledad, como «topos» literario, ha seguido un radical proceso de evolución que, por lo menos en el panorama cultural de Occidente, la ha convertido de ideal en anomalía. El proceso a que aludimos nos lleva desde *Las Geórgicas,* de Virgilio; el *Beatus ille,* de Horacio; el *O funde noster,* de Cátulo, a través del *Qué descansada vida,* de Fray Luis de León, hasta la *Soledad de las ciudades,* nutrida de libros, «de paseos, de pianos y pedazos de muchedumbre, / de ciudades y cielos conquistados por la máquina, / de pliegos de espuma / desenrollándose hasta el límite del mar» (1), de Jorge Carrera Andrade.

Si en tiempos clásicos la búsqueda de la soledad obedecía a un impulso intelectual que quería hallar la sabiduría en el aislamiento rústico, en los nuestros ha dejado de ser un placer para convertirse en la diaria experiencia del abismo interior, y provocar la inquietud, la alienación y, en muchos casos, el total desarraigo de la conciencia. No obstante, la soledad ha sido siempre un punto de partida y un

(1) *El tiempo manual* (Madrid, Ediciones Literatura, 1935), p. 13.

estímulo a la creación. Para James Weldon Johnson, Dios creó el mundo movido por el sentimiento de la soledad («And God stepped uot on space, / and He looked around and said, "I'm lonely / I"ll make me a world"») (2). Y para Wordsworth, la mejor poesía era el fluir espontáneo de fuertes sentimientos, cuyo origen es la emoción evocada en soledad («Good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquility») (3). Por su parte, Octavio Paz dice que «el poeta parte de la soledad, movido por el deseo, hacia la comunión» (4).

La soledad, como experiencia personal o fenómeno social, es algo que sigue eludiendo una definición exacta. Misteriosa, enigmática, atractiva y execrable, los poetas la han perseguido, la han combatido y se le han sometido. En términos muy generales creemos que la actitud del poeta moderno hacia la soledad sigue dos rumbos: 1) o la cultiva hasta convertirla en lujo exquisito, delirio y tortura casi masoquista, privilegio exclusivo del artista; 2) o, considerándola producto de una ruptura, quiere anularla en un acto de comunión con el otro. Es lo segundo lo que Carrera Andrade persigue en su poesía. Sobreponiéndose a la pasividad y el ensimismamiento de «Los párpados entornados», el poeta ecuatoriano emprende su labor poética como un acto de apertura al mundo y a las cosas; entre ellas halla su ubicación, su consuelo y la sabiduría de que «todo el universo es presencia». Pero su apetito de maravilla lo impele al viaje de exploración: su mayor descubrimiento, el hombre. Su verso ingresa a la historia y descubre que la ciencia y la tecnología no han cumplido sus promesas. El poeta se integra a las masas obreras y aspira a formular el mensaje de su dolor y anhelo. Lejos de *El estanque inefable,* de la «Provincia» / «donde halla el solitario su estrella más florida / y el triste siente oler a flor toda su vida», el poeta se encuentra de nuevo ante el espectro de la soledad (5).

Tema de este capítulo es la poesía que registra este reencuentro de la soledad. Lo dividiremos en tres partes: 1) «La soledad de las ciudades», como la anomalía del hombre en sociedad; 2) «La alquimia vital», o sea, la soledad como la condición propia del hombre en cuanto ente de conciencia; 3) «Las armas de la luz», donde veremos la resolución de la dialéctica de la soledad.

---

(2) *The Poetry of Black America. Anthology of the 20th Century.* Ed. Arnold Adoff. (New York, Harper & Row, Publishers, 1973), p. 3.

(3) Preface to *Lyrical Ballads. Selected Poems and Prefaces.* Ed. Jack Stillinger (Boston, Houghton Mifflin Company, 1965), p. 460.

(4) «Poesía de soledad y poesía de comunión», *El hijo pródigo,* I, núm. 5. Citado por Ramón Xirau en *Tres poetas de la soledad* (México, Antigua Librería Robredo, 1955), p. 23.

(5) Lo presente es parte de un estudio mayor sobre toda la obra poética de Carrera Andrade.

LA SOLEDAD DE LAS CIUDADES

Cuando Carrera Andrade habla de la *Soledad de las ciudades* se refiere a un fenómeno propio de la era posindustrial, a una anomalía que corresponde a la alienación del hombre moderno. Lo que aquí nos interesa es la importancia de la soledad como tema literario y como impulso a la creación artística. Nos interesa el poema como búsqueda de comunión con lo otro, y como búsqueda de una resolución a la dialéctica de la soledad humana.

La poesía de la soledad de las ciudades integra el sentimiento de desarraigo del hombre moderno, su anonimato y su falta de filiación en la inmensa muchedumbre. Si el viaje implica una apertura y una inmersión, el poeta no podía menos que adherirse y solidarizar con esas masas enfermas de soledad, y concretar en sus poemas la angustia y desconsuelo general. Pero el poema no es sólo descripción objetiva; es también expresión subjetiva de la intimidad autorial. Cuando el poeta dice:

> *Sin conocer mi número.*
> *Cercado de murallas y de límites.*
> *Con una luna de forzado,*
> *y atada a mi tobillo una sombra perpetua.*
>
> *Fronteras vivas se levantan*
> *a un paso de mis pasos* (6).

lo que hace es precisar la perspectiva o el punto de vista desde el cual se desarrollará el poema. Desde su propio abandono, el poeta encarnará al hombre-guarismo, al hombre numerado de la ciudad, y en su discurso expresará la propia y la ajena tribulación, como si fueran una y la misma vivencia. La autoexplicitación del sujeto (a través de los posesivos «mi» y «mis») es importante porque, al atraer nuestra atención, nos fuerza a diferenciarlo, en tanto conciencia perceptora, de lo otro, del objeto de su percepción que carece de voz propia. Lo que esto implica es una autoconciencia y, por ende, una lucidez que impedirá que el poema caiga en las incoherencias con que, a menudo, se trata de reflejar el caos de la vida.

Dice Jung que el secreto de la creación artística y la efectividad del arte se encuentran en un retorno a la «mística de la participación» —a ese nivel de la experiencia en el que es el hombre el que vive y no el individuo y en el que la felicidad o el infortunio del ser

---

(6) *El tiempo manual*, p. 11. Citas posteriores de libros ya anotados serán incluidas en el texto entre paréntesis.

humano individual no cuenta, sino sólo la existencia humana (7). Y esto es cierto en poetas que, como Carrera Andrade, postergan su propia voz para comprometerse a expresar aspiraciones, ideales, angustias y terrores colectivos. De ahí que el verso no se resienta de su instrumentalidad, sino que más bien se preste a ser correlato de la realidad extralingüística, donde «no hay norte ni sur, este ni oeste / sólo existe la soledad multiplicada, / la soledad dividida para una cifra de hombres» *(El tiempo manual,* p. 11), y trate de desenterrar esa estructura de sentido que subyace a la vida.

En un mundo en el que lo cualitativo ha cedido a lo cuantitativo, en el que el hombre mismo se ha convertido en cifra computable y anónima, el poema no tiene que extremar lo ilógico y lo absurdo para representar algo que ya de por sí exhibe tales características; le basta transponer las cosas como se le manifiestan:

Imagen de la soledad:
el albañil que canta en un andamio,
fija balsa del cielo.
Imágenes de la soledad:
el viajero que se sumerge en un periódico,
el camarero que esconde un retrato en el pecho.

(El tiempo manual, p. 12.)

Esta realidad, que en sí nada tiene de poético, ingresa al poema con toda su carga de patetismo y se llena de expresividad. Estos cuadros de la cotidiana soledad se revisten de un carácter especial: el albañil, el viajero y el camarero son cifras que adquieren dimensión universal, y ponen de relieve la ubicuidad del abandono humano en la ciudad.

El carácter inhumano de la urbe se acentúa cuando se considera la morfología de su aspecto material y la naturaleza de las relaciones sociales. A la fluidez y falta de aglutinación de estas últimas corresponde la solidez y frialdad de las edificaciones urbanas:

La ciudad tiene apariencia mineral.
La geometría urbana es menos bella
que la que aprendimos en la escuela.
Un triángulo, un huevo, un cubo de azúcar
nos iniciaron en la fiesta de las formas.
Sólo después fue la circunferencia:
la primera mujer y la primera luna.

(El tiempo manual, p. 12.)

(7) *Modern Man in Search of a Soul* (New York, Harcourt, Brace and World, Inc., No date), p. 172.

Esta añoranza de una forma más elemental representa la nostalgia de un pasado irrecuperable y alude a la ruptura del hombre consigo mismo. No deja, pues, de ser evidente el progreso del sensualismo dionisíaco del joven al decoro funcional y formalismo apolíneo del adulto. Más aún, a la nostalgia del tiempo pasado corresponde la nostalgia del espacio natural donde el hombre y la tierra armonizaban. Comparado con el hombre urbano, «los campesinos están menos solos / porque forman una misma cosa con la tierra» *(El tiempo manual,* página 12). El hombre moderno y el poeta pagan en soledad el precio de su ruptura con la tierra. La ciudad no puede asegurarles la consistencia ontológica que el contacto con la tierra y formas de asociación más simples les garantizaban.

En esta poesía de la soledad, el poema se estructura a base del contraste que desde un punto de vista presente se establece con relación al pasado contraste que se agudiza con la enumeración de las irregularidades que rompen el buen orden establecido por calendarios y relojes para el hombre moderno. Cuando el poeta dice que «hay días que aparecen muy temprano / con sus ojos de buey y su frente nublada, / sin recordar su nombre / acaso equivocados de semana. / ... Días en que no hallamos las calles y las fechas, / ... olvidamos las rosas y los números, ...» (8) no hace más que expresar: 1) su enajenación de todo aquello que la rosa simboliza (naturaleza, amor), y 2) su falta de acomodo y adaptación al nuevo medio ambiente. Los lexemas «rosa» y «números» reiteran las diferencias cualitativas de esos dos espacios y tiempos ya antes aludidos. Cifra de un conglomerado humano que no logra aglutinarlo, dueño de un idioma en bancarrota, el hombre no puede dejar de sentirse forastero. Así lo expresa el poema *El extranjero:*

Un territorio helado me rodea,
una zona impermeable y silenciosa
donde se apagan los ardientes signos
y su sentido pierden los terrestres idiomas (9).

El poeta, sin embargo, se resiste a aceptar la soledad. En vez de evadirse y refugiarse en ámbitos de su propia invención, busca restablecer en y con sus poemas la conexión con lo otro. Esta búsqueda de la comunión no es otra cosa que un querer encontrar un asidero para librarse de ser arrastrado por la corriente derrotista.

---

(8) Carrera Andrade: *Lugar de origen* (Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1951), p. 31.

(9) Carrera Andrade: *Biografía para uso de los pájaros* (París, Cuadernos del Hombre Nuevo, 1932), p. 35.

«Entre rostros cambiantes y edificios que crecen / busco la salvadora compañía» *(Biografía,* p. 35). El poeta encauza su mensaje hacia el otro, quiere abolir la distancia que media entre el yo y el tú, y lo que encuentra es su propia soledad: «Tú, soledad perdida y recobrada, / entregas a los pájaros tu dominio sin límites, / y me interno en tus íntimas provincias / custodiado de fuerzas invisibles» *(Biografía,* p. 36). Al desplazamiento temporal corresponde un desplazamiento espacial; a la soledad-punto-de-partida, esta soledad-punto-de-llegada. La única manera de anular la soledad es haciendo poesía. En efecto, al nivel semántico, el poema afirma y niega su existencia a través del apóstrofe citado. El «tú» implica necesariamente la existencia del «yo» apostrofante, y la conjugación de estos dos pronombres resuelve su singularidad en la pluralidad del «nosotros». Esto, sin embargo, pone aún más de manifiesto el total abandono del poeta: el apóstrofe a la soledad misma sólo hace resaltar la ausencia de la compañía humana.

Un breve análisis del título *Biografía para uso de los pájaros* y de los primeros tres versos del poema del mismo nombre es suficiente para darnos cuenta del contexto espacial y temporal que inspira toda esta poesía de la soledad, y también la perspectiva desde la cual el poeta nos habla. En primer lugar, la palabra «biografía» no sólo alude a la historia de la vida del protagonista poemático, sino también a la de un tiempo y un espacio concretos. La prueba la tenemos en los versos «Nací en el siglo de la defunción de la rosa / cuando el motor ya había ahuyentado a los ángeles. / Quito veía andar la última diligencia» *(Biografía,* p. 7). 1) que ubican al poeta en ese «siglo de manos» de que hablaba Rimbaud —siglo que ha visto el gradual amustiamiento de la rosa (léase: belleza natural y/o amor) y la fuga de los ángeles (símbolos de la fe, de lo trascendental, del mito, elemento básico en toda sociedad como medio de autoidentificación) ante el avance incontenible de la tecnología—, y 2) nos precisan claramente su *Lugar de origen:* Quito, que a principios del siglo se hallaba a punto de subtituir sus diligencias con medios más modernos de transporte. Así pues, la palabra «biografía» nos ha remitido al contexto o referente extralingüístico del discurso poético, en términos del cual hay que entender a este último. Por su parte, el sintagma «para uso» nos orienta hacia la funcionalidad de la «biografía», cosa que deja en claro que al poema no le basta su autosuficiencia, ni el ser considerado «arte por el arte». Finalmente, «los pájaros» representan aquí los destinatarios del discurso poético. El hecho de que el poeta escriba para los pájaros y no para los hombres representa un fracaso del anhelo de comunión. Como tradicio-

nalmente se ha venido practicando, ante la indiferencia de sus semejantes, el poeta se ha visto forzado a inventar su propia sociedad, su mundo aparte. Antes que revertir al silencio, el poeta convoca un auditorio de pájaros o plantas. En otras palabras, se refugia en la naturaleza.

Quizá mejor que ningún otro, el poema «Transformaciones» logra representar la condición impar, la desilusión y el abandono del poeta en un mundo de multitudes desorientadas, de gentes enfermas de soledad que laboran seis días por semana para poder comprar el hebdomadario placer del sol dominical:

Mi trabajo se trueca en dos ventanas
a la calle, en diez metros de terreno,
en un plato de luna cada noche
y un bostezo de cántaros vacíos.

Todos los días para mí son lunes:
siempre recomenzar, pasos en círculo
en torno de mí mismo, en los diez metros
de mi alquilada tumba con ventanas.

El mundo abandoné por una silla
eterna donde cumplo
mi trabajo de abeja y de fantasma
que cambia los suspiros en monedas

para comprar el sol cada domingo
y guardar mi país en un armario,
encontrar el amor en la escalera,
oponer un paraguas al relámpago.

Mi trabajo se trueca en una calle
vendedora de rostros por hileras,
entre casas que saben de memoria
el color de las ropas y las nubes.

Inspector de ventanas
me pierdo por la calle de los signos:
Cada día es un viaje de ida y vuelta
hacia ninguna parte, hacia la noche (10).

El discurso poético en primera persona no sólo expresa la particular experiencia del poeta, sino que también tiende a ser síntesis de la experiencia colectiva. Esto crea las bases de un posible entendimiento y comunión. En otras palabras, la soledad que aflige al poe-

(10) Carrera Andrade: *Familia de la noche* (París, Colección Hispanoamericana, 1954).

ta difiere poco de la que aflige al jornalero, particularmente en épocas, como la nuestra, en las que la soledad es un fenómeno social. («La solitude est toujours, en un certain sens, un phénomène social: elle suppose toujours la conscience d'une connexion avec l'autre», ha dicho Berdyaev (11). Frente al hombre moderno que «desposeído y errante en muchos países, había perdido el pasado y el porvenir, había sido desterrado de la eternidad y era tan sólo un ser del presente, afanado y fugaz» (12), Carrera Andrade necesita encontrar un símbolo que fusione toda esta problemática existencial. Y cuando lo encuentra nos lo ofrece en su poema «Juan sin cielo».

A «Juan sin cielo» (13) hay que entenderlo en tres niveles. Primero, como representación del progreso humano hacia su soledad personal y colectiva. En este caso el poema esboza en trazos generales el trayecto de historia recorrido por el hombre desde el momento en que deshizo el nudo que lo ataba a la tierra hasta encontrarse desposeído de todo en su propio paraíso de «pasajes manufacturados». Por otro lado, podemos decir que el poema se estructura como una serie de despojos. «Mi hacienda era el espacio sin linderos», dice el protagonista, para luego enumerar sus pérdidas: «Perdí mi granja azul, perdí la altura», «Del oro del poniente perdí el plano», «¡un tesoro de siglos he perdido!» Esta interpretación difiere de la anterior en tanto que aquélla se refiere al proceso de la civilización humana; mientras que ésta se ocupa de la explotación humana, de la imposición del fuerte sobre el débil en la era moderna. A este respecto son expresivos los versos siguientes:

Mercaderes de espejos, cazadores
de ángeles llegaron con su espada
y, a cambio de mi hacienda —mar de flores—
me dieron abalorios, humo, nada...

Los verdugos de cisnes; monederos
falsos de las palabras, enlutados,
saquearon mis trojes de luceros,
escombros hoy de luna congelados.

La tercera interpretación toma en cuenta el elemento autobiográfico. El poeta que ha perdido su provincia estanque-de-oro y el mundo «con su envoltura de maravilla» se encuentra errante en la «Soledad de las ciudades» y vagabundo en los dominios del *País secreto.*

---

(11) *Cinq méditations sur l'existence* (París, F. Aubier, 1936), p. 100.

(12) Carta de Carrera Andrade a Roy Temple House, editor de *Books Abroad,* fechada el 4 de noviembre de 1940.

(13) *El visitante de niebla y otros poemas* (Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1947), páginas 15-17.

Pero lo que más importa en «Juan sin cielo» es la universalidad del símbolo, el carácter sintético del poema y la sincronización de todas las soledades en el protagonista poemático:

Juan me llamo, Juan Todos, habitante
de la tierra, más bien su prisionero,
sombra vestida, polvo caminante,
el igual a los otros, Juan Cordero.

Es sólo un peso azul lo que ha quedado
sobre mis hombros, cúpula de hielo...
Soy Juan y nada más, el desolado
herido universal, soy Juan sin Cielo.

Esta integración de soledades apunta ya hacia un concepto trascendente de la soledad humana. El Hombre es todos los hombres; la soledad, todas las soledades. Prisionero de la sucesión, sin pasado y sin futuro, el hombre sospecha su insignificancia y superfluidad, sentimientos que se exacerban con las inminencias y presagios de una muerte repentina. La expresión congruente de esta precariedad del hombre (individual y colectivo) la encontramos en el poema «Morada terrestre»:

Habito un edificio de naipes,
una casa de arena, un castillo en el aire,
y paso los minutos esperando
el derrumbe del muro, la llegada del rayo,
el correo celeste con la final noticia,
la sentencia que vuela en una avispa,
la orden como un látigo de sangre
dispersando en el viento una ceniza de ángeles.

Entonces perderé mi morada terrestre
y me hallaré desnudo nuevamente.
Los peces, los luceros
remontarán el curso de sus inversos cielos.
Todo lo que es color, pájaro o nombre
volverá a ser apenas un puñado de noche,
y sobre los despojos de cifras y de plumas
y el cuerpo del amor, hecho de fruta y música,
descenderá por fin, como el sueño o la sombra,
el polvo sin memoria.

(*Biografía*, p. 41.)

La experiencia del desengaño no es nueva, ni tampoco el temor de que las cosas o el mundo todo puedan acabarse de repente. Lo nuevo es la certidumbre de que el hombre mismo puede provocar la ruina

planetaria. Con estas expectativas apocalípticas, la soledad humana se convierte en angustia metafísica; la problemática social, en cuestión existencial.

LA ALQUIMIA VITAL

En tiempos antiguos, la alquimia era un «arte» o filosofía especulativa que intentaba descubrir las relaciones del hombre con el cosmos. Se diferenciaba de la astrología en que a ésta sólo le interesaba la influencia de las estrellas sobre el destino del hombre. Ambas se preocupaban de la influencia de los astros en el acontecer terreno y creían que lo que sucedía en los cielos y en la tierra manifestaba la voluntad del creador. Por ello, si se los entendía bien, esos sucesos podían dar la clave del mensaje cósmico. La alquimia implicaba el cambio y la transmutación: cambios químicos, fisiológicos, ontológicos, y aspiraba a la consecución de bienes humanos, tales como la riqueza, la longevidad, la inmortalidad. Como arte química, buscaba la piedra filosofal y la panacea universal.

Este entendimiento del término «alquimia» nos orienta ya hacia una poesía que será búsqueda de relaciones y correspondencias, examen de la posición del hombre en el cosmos, inquisición de su procedencia y su destino, sondeo de su interioridad, determinación de su contextura ontológica. Todas estas perquisiciones serán transpuestas al poema en versos que no sólo se valdrán de nuevas imágenes, sino también de una simbología que, en muchos caso, se opondrá a la de la poesía anterior.

«La vida es soledad», dice uno de los sonetos unamunianos (14), y en ello hay razón en tanto que la existencia humana puede verse como una concatenación de rupturas: desde la del nacimiento hasta la de la muerte. Conocerse es saberse biológicamente singular y cambiante en un universo de objetividades cuya existencia es sólo uno de los parámetros que determinan nuestro ser. Para Carrera Andrade, la soledad es el elemento primario de la alquimia vital porque viene desde más allá de la vida misma. «Inmigrante llegado de la nada / con tus manos vacías y tu dolor de siglos.» *(Biografía,* p. 25). En estos versos de su «Biografía secreta del hijo», el poeta alude al único patrimonio, al fardo «de la soledad salida de madre» (15) con que el hombre ingresa a un mundo que lo aloja sin mayores distinciones, entre una multitud de cosas y de seres.

---

(14) «Soledad», LXXXII, *Rosario de sonetos líricos* (Madrid, Imprenta Española, 1911), p. 173.
(15) Carrera Andrade: *Aquí yace la espuma* (París, Presencias Americanas, 1950), p. 33.

Congruente con el tipo de experiencia que inspira esta poesía, el lenguaje adopta el tono serio de la inquisición metafísica y se llena de nuevos contenidos semánticos. El poema ya no representa una realidad plena de luz, sino más bien un mundo invadido por la sombra, en el que las cosas pierden sus contornos y se desustancializan. El poeta ya no delata la euforia que experimentaba en esas diarias fiestas del color y de la forma porque, ahora, «la noche escamotea el paisaje» (16). Esta nueva etapa en la poesía de Carrera Andrade significaba, para Pedro Salinas, una negación de ese universo-todo-presencia, refutación del objeto como «realidad más cabal que el sueño», triunfo de esos «fantasmas del pensamiento» que el poeta ecuatoriano quería suprimir. Salinas tiene razón en tanto que se trata evidentemente de un mundo y una conciencia diferentes que desplazan a un mundo anterior y a la manera en que entonces se lo aprehendía. Carrera Andrade, sin embargo, no cae en las mixtificaciones de la realidad, que es a lo que se refería cuando hablaba de «fantasmas del pensamiento» (17).

La poesía que ahora nos ocupa es el resultado de una pérdida (el mundo con su envoltura de maravilla) y un reencuentro (la soledad), y ha de verse como un proceso dialéctico que busca resolverse en el autodescubrimiento y en la comunión con los demás. Lo negativo de la soledad tiene, sin embargo, su contrapunto positivo: porque llegar a saberse solo es adquirir una nueva lucidez y, paradójicamente, reiterar la existencia del otro. Esto es lógico porque la soledad es una condición relativa. El hombre se siente solo no porque no exista nada o nadie, sino precisamente porque al existir lo otro, se siente separado de éste. La soledad es un estar o un sentirse lejos, y un querer anular esa distancia que nos separa de los demás.

La soledad puede ser espacial, temporal e intelectual. La primera se manifiesta como una nostalgia de espacio; por ejemplo, cuando el poeta, lejos de su tierra, la evoca y anhela retornar a ella. La soledad temporal resulta de la conciencia del estar atrapado en la sucesión heracliteana y de no poder recuperar el tiempo ya pasado: por ejemplo, las añoranzas de la época dorada o el recuerdo de la juventud perdida. Por su parte, la soledad intelectual abarca aquí a todos esos estados de incomunicación, voluntarios o involuntarios, que resultan de la incomprensión de los demás o del deficiente conocimiento de nosotros mismos.

Estas tres soledades convergen para instaurar la nueva circunstancia que el poeta llama *País secreto,* país de «islas donde el silen-

(16) Carrera Andrade: *País secreto* (Tokio, Edición del Autor, 1940), p. 45.
(17) Pedro Salinas, «Registro de Jorge Carrera Andrade», *Revista Iberoamericana,* 5 (1942), pp. 285-294.

cio / es la más alta dádiva / ... / islas sordas de viento / habitadas de sombras / como un país perdido / en la comarca gris de la memoria» *(País secreto,* p. 7). La biografía del diplomático Carrera Andrade haría coincidir estas islas con las del imperio japonés; en su mundo poético, sin embargo, corresponden a esas zonas íntimas de la conciencia, asediadas por la duda, el silencio y la angustia. El poeta, solo y desorientado, confronta ahora su propio dilema ontológico. Si ser sujeto es autoafirmarse sobre la circunstancia o imponerse como conciencia perceptora de lo otro, la nueva realidad requiere una nueva aserción del yo. En un mundo que se desmorona o desaparece carcomido por la sombra y en el que el sujeto ha sido desplazado espacial y temporalmente, éste tiene que autodefinirse nuevamente y encontrar su ubicación en el nuevo estado de cosas:

Aquí, en el centro, vivo
con las aves marinas,
de mí mismo cautivo,
compañero de ruinas

y mirando y oyendo
sólo la lluvia armada
la soledad batiendo
con su líquida espada.
(*País secreto,* p. 16.)

El «yo» se localiza nuevamente al centro de todo y, desde allí, aprehende esa totalidad que, si en otro tiempo era plenitud de luz, color y forma, ahora es soledad. Asimismo, el sujeto —conciencia reflexiva— al contemplarse y objetivarse descubre su propia escisión y discordia: vese cautivo y carcelero de sí mismo. La autoconciencia del yo-sujeto implica la toma de una postura o punto de vista desde el cual relacionarse con lo otro. El protagonista, como ya hemos visto, mantiene su posición central, aunque el espacio ya no sea el mismo. Por otra parte, su desplazamiento temporal lo vuelve más consciente aún de su compromiso con el presente de la escritura del poema. En efecto, sus evocaciones del pasado no hacen otra cosa que poner de relieve el contraste de éste con aquél:

Todo ha pasado ya, en sucesivo oleaje
como las vanas cofras de la espuma.
Los años van sin prisa enredando sus líquenes
y el recuerdo es apenas un nenúfar
que asoma entre dos aguas
su rostro de ahogado.
(*Biografía,* p. 9.)

A la variación de los puntos de vista temporal y espacial corresponde la del punto de vista ideológico. En otras palabras, a la nueva circunstancia espacio-temporal corresponde una nueva manera conceptual de aprehenderla. Las imágenes marítimas (oleaje, espuma) incorporan perfectamente el carácter dinámico y cambiante de la vida, a la vez que refuerzan la idea del inevitable flujo temporal y de la fragilidad de las cosas. El epíteto «vanas» delata el punto de vista ideológico o evaluativo del protagonista poemático, quien se ha detenido a contemplar el trayecto recorrido y se ha percatado del efecto degenerativo del tiempo. Las metáforas vegetales (líquenes, nenúfar) aluden al espacio natural del otro tiempo (el de *El estanque inefable,* por ejemplo), que sirve de contraste implícito a la nueva realidad.

Esta poesía de la soledad se estructura a base de un nuevo modelo de la realidad. A «La vida perfecta» de un mundo con su envoltura de maravilla, de un universo todo presencia, de una época anterior, la sustituye, ahora, la soledad de un mundo en el que «todo es apariencia, signo, tránsito» *(El tiempo manual,* p. 19), y en el que las cosas se fugan, se deslizan, ceden al arrastre del tiempo y perecen, prisioneras en los moldes de su forma.

No es el nido, es la abeja.
No es la abeja, es el agua
siempre lista a partir
desatando sus lágrimas.
No es el agua, es la noche o el lucero,
los exilados pájaros
vencidos aborígenes del cielo,
o la espiga, el insecto o la campana;
pero no es nada de eso: es la gaviota
de plata y de ceniza, que pinta mi deseo
y que luego disuélvese en la sombra
¡Fugaz amor y forma pasajera!
Miseria de las cosas, pronto usadas,
sin color enseguida
muertas ya, apenas vistas o evocadas.

(Aquí yace la espuma, p. 44.)

El poema enfrenta contrapuntísticamente una serie de afirmaciones y negaciones que reproducen la dinámica vital como un avance del ser al no ser. Este desbocamiento de seres y cosas a su disolución en la sombra parece contenerse con la conjunción adversativa del octavo verso, que aísla a la gaviota (en otro poema, gaviota = hermana de la soledad) para asimilarla al anhelo del protagonista poe-

mático. Pero tampoco está exenta del destino transitorio de lo demás. La explosión emotiva del duodécimo verso delata la actitud del sujeto hablante, quien se descubre al centro de la dispersión fenoménica como un deseo de aprehender que se transforma en poema. Esto último es más evidente aún en el soneto «Formas de la delicia pasajera»:

El pájaro y el fruto: forma pura,
cárcel uno de miel y flor del vuelo
el otro, en una altísima aventura
como un cáliz de plumas por el cielo.

Prisioneros los dos de su hermosura
que acaba nada más en sombra y hielo
ya gustado el tesoro de dulzura,
ya el puñado de plumas en el suelo.

Fruto cogido, inerte ave viajera,
canto y color del mundo mutilados,
formas de la delicia pasajera.

En un destino idéntico apresados,
escapar en su aroma el fruto espera
y el pájaro en sus vuelos deslumbrados.

(*Aquí yace la espuma*, p. 14.)

El poema establece claramente la diferencia entre el ser pájaro o fruto y la belleza que los aprisiona. El pájaro es canto; el fruto, color. Los dos son formas que llevan en sí su propia subversión: la delicia pasajera. Esta que en el uno se manifiesta como aroma y color, y en el otro como vuelo y canto, es un querer trascenderse o escapar a la forma que aprisiona. ¿No puede decirse lo mismo del poema que se resiste a ser pura forma y se abre a lo otro, pleno de significaciones? No es, pues, casual que el poeta escribiera un clásico soneto: con versos precisamente endecasílabos, distribuidos en serventesios y tercetos de rima común, pero en los que no se puede dejar de notar un afán de libertad. Nótese no más, en el primer cuarteto, el encabalgamiento que interrumpe la secuencia sintagmática para lograr la rima del segundo verso, suspendiendo el sentido hasta el siguiente verso. Esta afirmación del poeta frente al soneto, en cuanto combinación métrica, redunda también en el afán de lograr que el pensamiento que se encierra en el poema se escape, como el aroma del fruto, a los demás, haciéndoles llegar en él el mensaje de un solitario que busca la comunión.

Cuando el poema anterior habla del fruto y del ave sólo ha escogido dos del infinito número de seres y cosas condenadas a caducar en su prisión formal. La percepción de la forma misma como cárcel, sin embargo, no es más que el primer paso de un proceso que descubre muchos otros tipos de aislamiento. El hombre, sobre todo, no puede dejar de sentirse prisionero. Su vida es un paréntesis de tiempo, y éste un paréntesis de eternidad. Vivir es transcurrir, más bien andar la distancia que nos separa de la muerte, con un séquito molesto de seres y de cosas:

Viajo a través del tiempo
en la compañía incómoda de las cacerolas,
de esos muebles inválidos que se caen de sueño
y esos rostros, extraños inquilinos,
que habitan desde hace años mi memoria.

Solicitan mi mano a cada instante
monedas, estilógrafos, cucharas,
los objetos más varios y dispares,
... ...

Viaje sin estaciones es el mío
por un desconocido itinerario
en un vagón inmóvil donde cambian sus signos
las cacerolas limpias y el espejo,
diáfano historiador de la vida del cuarto.

(*Biografía*, pp. 17-18.)

1. Por un lado tenemos aquí la representación del tiempo como espacio: lo cual es una manera de decir que es el hombre, y no el tiempo, quien transcurre; de ahí que el pasado sólo exista como memoria humana.

2. El protagonista poemático, que otrora hallara consuelo proyectándose a la exterioridad, al mundo de las cosas, ahora, y no sin ironía, encuentra su compañía un tanto incómoda.

3. Las cosas solicitan la mano del hombre porque su existencia se justifica según su funcionalidad utensiliaria.

4. El hombre, creador de sentido y de significación, aun cuando los signos se trastruecan, carece de dirección y no sabe justificarse. Todo esto indica la imposibilidad del hombre a sustraerse del tiempo o del vecindario de las cosas. En efecto, cada amanecer le recuerda su condena a vivirse entre y a través de ellas: «Y entro al día a cambiar las cosas de su sitio / ordenando en silencio mi provisión oscura» (*Biografía*, p. 39).

El poema que hemos visto («Viajo a través del tiempo», etc.) se intitula «Costumbre». Los versos citados al fin del párrafo anterior son del poema «Maravillosa, acostumbrada vida». Y las estrofas que vamos a citar son tomadas de otro poema llamado «Costumbre», del mismo libro que los otros. La ironía de estos títulos es evidente y no requiere comentario. Los poemas, por su parte, aluden a una suerte de rutina cósmica en la que todo, incluso el hombre, se encuentra involucrado:

Galería de los años:
Entre altas noches iguales
los días emparedados.

El árbol vuelve a vestirse.
La luz se marcha y retorna.
Cada cielo se repite.

Todo gesto humano, el tiempo
lo va copiando sin fin
en su avenida de espejos.

Hasta el pájaro es el mismo
que dejó caer su estiércol
sobre Tobías dormido.

(*Biografía*, pp. 27-28.)

Con esta visión iterativa del mundo, el poema niega la linearidad de la historia y el sentido de la vida como proyecto hacia el futuro; en otras palabras, subvierte el orden establecido por anteriores poemas, y postula la repetición como la verdadera realidad. No ya verificadora del ser, la luz se marcha y retorna. «Y los días, entre escoltas de sombra, prisioneros» (p. 40) reiteran la imagen de la cárcel cósmica.

Grande es el cambio que se ha operado en la cosmovisión poética de Carrera Andrade; así lo evidencia el giro metafórico de esta poesía de la soledad que hace que el viento, la lluvia, el polvo y la sombra se confabulen y conspiren contra el orden, la forma y el color del mundo. Si en *La guirnalda del silencio* se hablaba del viento con un cierto afecto ingenuo,

Tengo ahora un maestro de alta literatura
que me ha enseñado a odiar todo lo escrito:
Es el viento del campo, un dulce viejecito
a quien los campesinos le llaman don Ventura.

El sabe muy bien cuándo va a llover, y procura
avisar en el pueblo llamando a cada puerta.

(pp. 27-28)

ahora se lo increpa y se denuncian sus planes de desorden terrestre. El viento se ha convertido en un corcel indómito que, atrapado en su prisión planetaria, se esfuerza por escapar «alarmando a los árboles, / las velas y los peces» y «pisoteando las cosas con invisibles cascos» siembra la desolación a su paso (*País secreto*, pp. 11 y 12). Como puede verse en *La guirnalda del silencio*, el tono es narrativo-descriptivo. En *País secreto* se impone la vehemencia del discurso directo y la urgencia del apóstrofe: «¡Corre, corre sin fin, oh vagabundo cósmico / por campos y ciudades buscando una salida! / Tu forcejeo inmenso / rompe, agrieta y derrumba: arquitecto de ruinas» (p. 12). A la natural energía de la exclamación la refuerza la vibración consonántica de la «r» y «rr» que se repiten, sobre todo, en aquellas palabras que denotan destrucción.

Más sutil, pero no menos devastador, es el avance del polvo. Si el viento contraviene el orden objetivo de las cosas, rompe su equilibrio y perturba su reposo, el polvo, traicionero, se aloja en ellas y pacientemente mina su cohesión sustancial. El polvo como símbolo del retorno de las cosas y los seres a su disolución es tradicional. Carrera Andrade, sin embargo, lo personifica y lo integra a su universo poético como una de aquellas fuerzas agresivas que persiguen anular o negar la realidad. El polvo es el residuo del ser, es lo que queda cuando las cosas han cumplido su plazo existencial; pero también, como el viento, es «arquitecto de ruinas» y abriga sus propios designios de conquista. Por ello el poeta lo apostrofa e increpa:

Espíritu de la tierra eres: polvo impalpable.
Omnipresente, ingrávido, cabalgando en el aire
cubres millas marítimas y terrestres distancias
con tu carga de rostros borrados y de larvas.

¡Oh sutil visitante de las habitaciones!
Los cerrados armarios te conocen.
Despojo innumerable o cadáver del tiempo,
tu ruina se desploma como un perro.

Avaro universal, en huecos y en bodegas
tu oro ligero, inútil, amontonas sin tregua.
Coleccionista vano de huellas y de formas,
les tomas la impresión digital a las hojas.

Sobre muebles y puertas condenadas y esquinas,
sobre pianos, vacíos sombreros y vajillas
tu sombra o mortal ola
extiende su cetrina bandera de victoria.

Sobre la tierra acampas como dueño
con las legiones pálidas de tu imperio disperso.
¡Oh roedor, tus dientes infinitos devoran
el color, la presencia de las cosas!

Hasta la luz se viste de silencio
con tu envoltura gris, sastre de los espejos.
Heredero final de las cosas difuntas,
todo lo vas guardando en tu ambulante tumba.

(*País secreto,* pp. 25-26.)

Frente al polvo —negación de la exterioridad— la conciencia humana se constata solitaria y sin otra posesión que su recuerdo. Cuando el poeta insiste en que «Nada nos pertenece» (*País secreto,* p. 37), que la soledad es la «única patria humana» (*Edades poéticas,* p. 191) y que a todos nos está reservada una muerte privada, nos orienta hacia su propio dilema ontológico. Así, pues, vueltos sus ojos hacia el fondo de sí mismo constata que el derrumbe no es solamente externo, sino también interno y personal:

Un viejo vive en mí fabricando mi muerte.
A su soplo se tornan en ceniza los años,
los frutos descomponen sus azúcares
y la escarcha visita mi laberinto orgánico.

Viento, agujas y pálidas sustancias
manipula este huésped emboscado.
A veces, mientras duermo, se escucha un dulce líquido,
que se vierte en su cántaro.

Ha bañado mi piel con su amarilla química.
Ha moderado el clima de mi mano.
En lugar de mi rostro, el suyo con arrugas
en los espejos hallo.

Conspira en lo más hondo
donde la entraña tiembla —animal fatigado—
y entre verdes sustancias y retortas de hielo
fabricando mi muerte deja pasar los años.

(*Biografía,* pp. 31-32.)

Con imágenes un tanto científicas, el poema reproduce aquí la dinámica de «La alquimia vital», alquimia que no sólo implica transmutaciones químicas y fisiológicas, sino también ontológicas. Esa descomposición de azúcares y sustancias (cambios químicos) que afecta el clima de la mano y el rostro (cambios fisiológicos-vejez) conduce,

en última instancia, si no a la desintegración, sí a la escisión de la conciencia: al reconocimiento de que uno es otro de lo que se creía.

Esta intuición de la vida como un proceso, como un devenir y un hacerse, expone el carácter huidizo que posee el ser en su entraña: la vida es una fuga y un empuje interno hacia la muerte. Es, pues, una conciencia madura la que llega al reconocimiento de que la temporalidad es el elemento primario de la alquimia vital. Aceptada la nueva identidad de viejo, el tiempo, en lo que tiene de duración transcurrida, se convierte en memoria y objeto de contemplación: «Sepultura del tiempo: /dejé en ti mi cadáver de veinte años». (18). Lo que fue es un recuerdo, un fantasma; es «El visitante de niebla» que comparece al presente «por un signo, una voz o una forma llamado» (*El visitante de niebla*, p. 6).

Cuando Baudelaire nos habla de «La vie antérieure», nos transporta a parajes exóticos y fantasiosos en los que dice haber habitado bajo pórticos altos y luminosos que se fingían cavernas de basalto, y en donde una calma voluptuosa y esclavos impregnados de olores le aliviaban sus secretos dolores. Por su parte, Carrera Andrade, cuando evoca su vida anterior, crea la sensación de algo real e inmediato que acaba de perderse tras una cortina de años.

Si entro por esta puerta veré un rostro
ya desaparecido, en un clima de pájaros.
Avanzará a mi encuentro
hablándome con sílabas de niebla,
en un país de tierra transparente
donde medita sin moverse el tiempo
y ocupan su lugar los seres y las cosas
en un orden eterno.

(*Familia de la noche*, p. 9.)

Tiempo y espacio irrecuperables: tumbas los dos de los seres más queridos. Evocarlos es evocar la «Familia de la noche» y agudizar la conciencia de la soledad presente. El mundo es otro; el poeta es otro; su poesía es otra. Con tono grave, múltiples variaciones metafóricas, repeticiones de imágenes y de palabras, los poemas reiteran, ahora, un mismo contenido espiritual: la abrumadora experiencia de la soledad. En un mundo asediado por la sombra, donde las cosas sólidas se desustancializan, nos encontramos con la «soledad convertida en elemento» (*Familia*, p. 31). El agua, símbolo de la transparencia y de la vida, es ahora «agua de soledades celestiales» (p. 32); la blanca magnolia es «soledad congelada» en el jardín terrestre, don-

(18) *El visitante de niebla*, p. 5. Otras citas serán incluidas en el texto.

de, en realidad, son «lenguas de soledad todas las flores» y el espacio aéreo, «prisión de transparencia» (pp. 34, 35, 36).

El tiempo de soledad no sólo ha subvertido el mundo, sino también la poesía: la ha desprovisto de su antiguo cromatismo y le ha dejado sus tonos grises y oscuros o la frialdad de la blancura; a las imágenes, antes fluidas y plásticas, les ha dado consistencia pétrea, y al protagonista poemático lo hace aparecer sumido en el más hondo pesimismo. En efecto, desde su «Prisión humana», desde su «Mundo con llave», el poeta se enfrenta a la «muda vegetación / de oro del firmamento» (*Lugar de origen*, p. 25) que en silencio lo mira, sin explicitar su mensaje luminoso. A la deriva en el borrascoso mar de sus dudas, el poeta pierde la esperanza y concluye que ya «De nada sirve la isla», porque, como dice,

> *¿De qué sirve embarcarnos en una guitarra*
> *canoa de soledad,*
> *—de la soledad salida de madre—*
> ... ...
> *huyendo de ese saurio que nos sigue*
> *por la corriente turbia de los días*
> *y que acecha el minuto del naufragio?*

la enumeración de cosas que de nada sirven confirma la pérdida definitiva de esa antigua confianza en el mundo material, acrecienta el sentimiento de vulnerabilidad e insignificancia del hombre y su certidumbre de la catástrofe final. A la pregunta anterior, el mismo poema se responde:

> *De nada sirve la isla coronada de hojas y de plumas*
> *en cuya arena el agua toma el molde de las pisadas*
> *porque encontraremos la moneda de plomo o el día acuñado*
> *en donde la muerte ha puesto su efigie.*
>
> *De nada sirves, rosa*
> *que en tu eje estás torneando una llama sin prisa,*
> *de nada tú, diamante o mineral araña de fulgores,*
> *de nada, frescas burlas o alfileteros del sicomoro*
> *con los que se sujeta la pesada y dulce tapicería de la tarde.*
>
> *De nada sirven, tierra, tus piedrecillas de colores*
> *porque el cielo guarda un obstinado silencio*
> *y el río repite sin cesar*
> *con paladar de líquido y de sombra*
> *una idéntica sílaba mojada.*

De nada sirve el caballo para huir del fuego fatuo
que cabalga a la grupa con el viento,
de nada la coraza de las campanas
contra los mandobles del cielo.
Inútil el farol que la tormenta estrangula sobre el acantilado,
inútil el día festivo en el orfanato de los hombres grises
uniformados de soledad,
o la escalera a la que la sombra sustrae dos o tres peldaños.
De nada sirves, guitarra, de nada
porque te hundirás en el oleaje de la música
y nuestro día estará esperándonos de pie en el arrecife.

(*Aquí yace la espuma,* pp. 33-34.)

El poema se despliega como una serie de respuestas negativas a la pregunta inicial que se postula. Claramente el poeta se abre a la realidad humana y cósmica y reconoce su impotencia ante los mandobles del cielo. No sin un cierto tono de sublevación y autolástima, que más acrecienta el patetismo del poema, niega a toda esa realidad referencial que otros poemas, en otra época, habían afirmado. Ante el final cataclismo que el poeta augura, toda cosa y todo acto delata una intrínseca superfluidad. Sin embargo, el protagonista poemático, en cuanto conciencia perceptora, deja entrever su deseo de librarse de la general disolución. Su búsqueda de una autodefinición queda concretada en la paradoja de los versos,

Soy a la vez cautivo y carcelero
de esta celda de cal que anda conmigo,
de la que, oh muerte, guardas el llavero.

(*Familia de la noche,* p. 36.)

Poesía con resonancias quevedescas donde la muerte aparece como la liberadora del flujo universal, y donde lo contingente perece para que perdure lo absoluto. Sin embargo, la suprema interrogante «¿La muerte es la pobreza suma / o el reino original reconquistado»? (*País secreto,* pág. 41) no tiene respuesta, porque aquí las palabras mismas delatan sus insuficiencias. El poeta, podemos decir, ha tocado el fondo mismo de su abismo interior. Tras el viento y el polvo vienen las sombras y la noche: el desdibujamiento y la negación total del mundo y de las cosas:

Niegas, oh testaruda, lo que el día ha afirmado
y, después de su muerte, de las cosas te adueñas.
Tus sacos de carbón abarrotan sin término
la universal bodega.

Tu gran cuerpo de sombra en el mundo no cabe,
nebuloso animal nutrido de guitarras
y distraes el tiempo de tu prisión terrestre
borrando los caminos y devorando lámparas.

Entras a todas partes, habitante del cielo,
y te instalas sin ruido entre nosotros
o te quedas mirándonos detrás de las ventanas
con tus tiernos ojillos eternos y remotos.

Caminante puntual, nodriza de campanas,
vas metiendo en tu fardo los seres y las cosas.
Hago de ti mi morada y me reclino
en tu almohada de sombra.

(*Lugar de origen,* pp. 35-36.)

La postura del poeta ante la noche es ambivalente: por un lado, la increpa por su asalto a las cosas; por otro, la considera, como él, prisionera planetaria y le muestra simpatía. Su acomodo a la nueva circunstancia, sin embargo, no es más que la explicitación de una actitud resignada ante el inevitable desplazamiento de una plenitud de luz por otra de sombra. Esta dialéctica luz-sombra, día-noche, afirmación-negación queda aquí postulada como una disyuntiva a resolverse en la creación poética.

LAS ARMAS DE LA LUZ

Dice Henri Bergson, en *La evolución creadora,* que «para un espíritu que siguiese pura y simplemente el hilo de la experiencia, no habría vacío, nada, incluso relativa o parcial, ni negación posible» (19). Y si a este espíritu le dotamos de memoria y, sobre todo, del deseo de hacer hincapié sobre el pasado, entonces no sólo observará el «estado actual de la realidad que pasa», sino «se representará el paso como un cambio, por consiguiente, como un contraste entre lo que ha sido y lo que es» (20). Esta conciencia del cambio es importante porque confirma una dinámica histórica y, por ende, la posibilidad de la aserción del sujeto frente a su circunstancia.

Aunque sólo le es posible volver al pasado a través de su memoria, no lo es tan difícil al hombre desandar la distancia espacial que lo separa de su *Lugar de origen.* Y cuando Carrera Andrade dice: «Mi vida fue una geografía / que repasé una y otra vez» (*Lugar de origen,* pág. 115), no hace otra cosa que aludir a la serie de navega-

(19) *Obras escogidas* (Madrid, Aguilar, 1963) pp. 690-691.
(20) *Ibíd.*

ciones y regresos que constituyen su vida y, a la vez, configuran la trayectoria de su poesía. Este «Viaje de regreso» que reincorpora al poeta a la tierra de la chirimoya y del aguacate, a esa «tierra que nutre pájaros aprendices de idiomas, / plantas que dan, cocidas, la muerte o el amor / o la magia del sueño o la fuerza dichosa» (pág. 11), es también el comienzo de una nueva travesía poética. Desde esta perspectiva, el poeta puede pararse a reconsiderar sus increíbles andanzas:

¿Soñé acaso pueblos y ríos?
¿No era verdad tanto país?
¿Hay tres escalas en mi viaje:
soñar, despertar y morir?

(p. 115)

y hacer un nuevo contraste de experiencias y de mundos:

En los más distintos idiomas
sólo aprendí la soledad
y me gradué doctor en sueños.
Vine a América a despertar.

(p. 118)

La trayectoria poética de Carrera Andrade ha descrito un círculo perfecto: desde la soledad de «Los párpados entornados» hasta la soledad convertida en elemento del poema «Dictado por el agua». Tras largo período por el mundo, el poeta regresa a la tierra natal donde cree despertar de un mal sueño. El nuevo contacto con la tierra y el restablecimiento de los nexos antropocósmicos instauran una nueva confianza y un nuevo apetito de vida:

Mas, de nuevo arde en mi garganta
sed de vivir, sed de morir
y, humilde, doblo la rodilla
sobre esta tierra del maíz.

Tierra de frutas y de tumbas.
propiedad única del sol:
Vengo del mundo —¡oh largo sueño!—
y un mapa se enrolla en mi voz.

(pp. 118-119)

Adicto a la experiencia, Ulises pronto pierde el alborozo de su retorno al hogar y de nuevo empieza a soñar en la partida, porque, como le hace decir Lord Tennyson, «'Tis not too late to seek a newer

world» (21). Igual ambición impele al poeta ecuatoriano; pero su nueva búsqueda no se limitará al mundo con su envoltura de maravilla, sino que aspirará a una totalidad significante, orientada al infinito. Porque, poseedor de un nueva sabiduría y de una nueva iluminación intuitiva, reconoce que «todos los seres viajan / de distinta manera hacia su Dios» y, sobre todo, que «el hombre sólo tiene la palabra / para buscar la luz / o viajar al país sin ecos de la nada» (*Lugar de origen,* pp. 57-58). Reiterada la disyuntiva: todo o nada, luz o sombra, día o noche, el poeta no hesita en su elección. Su retorno a la tierra juega un papel muy importante porque, como ya se ha dicho, su contacto le devuelve esa antigua confianza en el mundo, y éste no tarda en poblarse de seres y de cosas significantes, portadores de mensajes en un lenguaje elemental. De ahí que, con resignación epicúrea, el poeta diga:

La clave de la vida está en tu mano:
Goza, aprende el lenguaje que te ofrece
el mundo elemental, después perece.

(*Aquí yace la espuma,* p. 16.)

El mundo, nuevamente, es un gran texto: toda cosa y todo ser es un signo en trance de palabra. Al hombre le toca descifrar «¿qué escribe sobre el polvo ese gusano? / ¿Qué trata de advertirnos ese grito / de pájaro que cruza el infinito?» *(ibíd).*

A propósito de Novalis, dice Julio Cortázar que «como los eléatas, como San Agustín, Novalis presintió que el mundo de adentro es la ruta inevitable para llegar de verdad al mundo exterior y descubrir que los dos serán uno sólo cuando la alquimia de ese viaje dé un hombre nuevo, el gran reconciliado» (22). Que Carrera Andrade ha pasado por esa oscura noche del alma para despertar a esa original visión del cosmos, como la unidad y el todo, es evidente. ¿Qué más puede significar la transición poética de *País secreto y Familia de la noche* a «Las armas de la luz»? ¿O el cambio de la desesperanza de «Prisión humana» y «Mundo con llave» a la esperanza que el encuentro de «La llave del fuego» significa?

Yo soy el poseedor de la llave del fuego
del fuego natural llave pacífica
que abre las invisibles cerraduras del mundo,

(21) *The Major Victorian Poets.* Ed. William H. Marshall (New York, Washington Square Press, 1967), p. 53.
(22) *La vuelta al día en ochenta mundos,* t. II (México, Siglo XXI de Editores, S. A., 1972), página 181.

la llave del amor y la amapola,
del rubí primordial y la granada,
del cósmico pimiento y de la rosa.
Dulce llave solar que calienta mi mano
extendida a los hombres, sin fronteras:
al de la espada pronta y el guijarro,
al que pesa en balanza la moneda y la flor,
al que tiende un mantel a mi llegada
y al cazador de nubes, maestro de palomas.

(*Aquí yace la espuma*, pp. 49-50.)

Si el agua, como hemos visto, no era más que soledad convertida en elemento, si el aire era una prisión de transparencia, y la tierra quedaba desdibujada por las sombras, entonces sólo puede quedar el fuego como la fuerza salvadora y la energía que posibilitará la nueva alquimia del universo. El fuego o el amor reconciliará los contrarios e integrará la multitud planetaria en un todo orgánico en el que nada, mucho menos el hombre, puede ser superfluo.

La relación dicótoma luz (fuego)-sombra y el afán de resolver su eterno antagonismo es un elemento central en la estructuración de toda la poesía de Carrera Andrade. Ya el poema «Edición de la tarde» (23) delineó perfectamente esta dialéctica; su resolución la encontramos en «Las armas de la luz». El motivo bélico de este último título no sólo alude a la discordia cósmica a que ya nos hemos referido, sino también a la lucha interna que la conciencia poética sostiene consigo misma para salir de su ensimismamiento. La luz como símbolo de la conciencia y de la razón se vincula íntimamente con el proceso creador. Como en Génesis, primero es la luz y luego todo lo demás. Carrera Andrade reafirma esta prioridad en tanto que «la

---

(23) *La tarde lanza su primera edición de golondrinas*
anunciando la nueva política del tiempo,
la escasez de las espigas de la luz,
los navíos que salen a flote en el astillero del cielo,
el almacén de sombras del poniente,
los motines y desórdenes del viento,
el cambio de domicilio de los pájaros,
la hora de apertura de los luceros.

La súbita defunción de las cosas
en la marea de la noche ahogadas,
los débiles gritos de auxilio de los astros
desde su prisión de infinito y de distancia,
la marcha incesante de los ejércitos del sueño
contra la insurrección de los fantasmas
y, al filo de las bayonetas de la luz, el orden nuevo
implantado en el mundo por el alba.

(*El tiempo manual*, p. 43.)

luz hace nacer todas las formas» y también porque es la prueba ontológica más conclusiva que autentica su existencia:

El día, alzado en armas,
gira a mi alrededor: ¡oh cerco de oro
seguido por la azul caballería
del horizonte en trance de palabra
o de vocal redonda eternamente!

(*Familia de la noche*, p. 39.)

El día instaura un nuevo esplendor en el que la plenitud de la luz es lo mismo que la plenitud del ser. La esfera parmenídea y la cúpula guilleneana son ahora un «cerco de oro» o «vocal redonda eternamente» que por un lado encierra un exceso de realidad y por otro alude a la naturaleza significante de todo cuanto existe. Visión mítica, pero dinámica: el yo poético no sólo hace valer sus derechos de sujeto como conciencia y pupila del universo, es también el centro al que converge toda la munificencia cósmica. Hay, en otras palabras, una mutua interacción entre el sujeto humano y su circundancia objetiva: si el mundo es generosidad, el hombre es apertura y receptividad:

Ya comprendo la lengua de lo eterno,
como de lo lejano y escondido,
porque la luz ha entrado meridiana
en mi cuerpo de sombra hasta los huesos,
tubería de cal por donde sopla
la música del mundo, el tierno cántico
de la familia universal de seres
en la unidad terrena, planetaria
de su común origen: la luz madre.

(*Familia de la noche*, p. 42.)

Reinstaurando el imperio de la luz, el poeta, hasta cierto punto, posterga su propia voz, acalla sus íntimas angustias, para abrirse a la totalidad; porque es en ésta donde se resuelven y reconcilian las dialécticas, los antagonismos y contrarios. Sus poemas siguen siendo correlatos de la realidad y, en su amplio despliegue verbal, hacen que las antinomias mismas concurran en la estructuración simétrica y armónica del mundo; el mismo poeta dice:

Soy soldado del lirio y de la avispa
y servidor simétrico del mundo;
tengo un ojo de sol y otro de sombra,
un punto cardinal en cada mano.

y ando, miro y trabajo doblemente
mientras dos veces peso en la balanza
cerebral en secreto
el vinagre y la miel de cada cosa.

(*Familia de la noche*, pp. 49-50.)

La proliferación de oraciones coordinadas copulativas (con asíndeton y polisíndeton) refuerza la intencionalidad aditiva y reconciliadora del poema. Asimismo, cuando el poeta dice que,

Sólo es luz emplumada el colibrí,
luz con alas o mínima saeta
que las flores se lanzan una a otra
al corazón de aroma y de rocío.

(p. 45)

La conjunción «o» pierde su carácter disyuntivo y funciona copulativamente como enlace de dos equivalencias. Por otra parte, al volvernos conscientes de la proporción exacta de la imagen y la simetría que esto le confiere al verso, hace que nuestra atención también recaiga sobre el poeta en cuanto conciencia creadora.

Poesía intuitiva y sabia: procede a reconstruir un universo que conjugue toda la diversidad planetaria y armonice opósitos y heterogéneos contendientes en un todo solidario. El resultado es una visión cósmica del eterno movimiento o ímpetu de la materia hacia la forma. Así, pues, todo cambio, toda disolución, toda muerte no es más que la manifestación de un infinito proceso de transubstanciación y metamorfosis. Aquí nada perece; la muerte es sólo el tránsito de una a otra forma de vida. El ir y venir del colibrí, «imagen de la prisa / entre la lentitud grave del mundo» (*Familia de la noche*, p. 45), lo lleva al fin de su estación sobre la tierra,

Mas la herencia del pájaro difunto
se reparten insectos y raíces
y el color de las alas va a los frutos,
miniaturas del sol, planetas dulces,
y de allí nuevamente en pulpa de oro
o en sangre vegetal, licor nutricio,
a la tribu del aire y de la pluma
en un ciclo infinito de animales
y semillas, de insectos y de plantas
que comanda la luz, la luz suprema.

(p. 46)

Afirmación de la materia sobre la muerte, el poema postula la perdurabilidad de la substancia y la continuidad de un maravilloso proceso natural que no conoce el desperdicio. En esta visión orgánica del uni-

verso todo está hecho de la misma materia, lo que varía es el molde o la forma que la contiene. Las diarias defunciones de cosas y de seres son meras desintegraciones químicas, dispersiones de elementos que permiten al impulso vital [el *élan vital* bergsoniano (24)] la búsqueda de alojamiento en una nueva forma. El poema coaliga cosas y seres, disuelve sus diferencias, y pone de manifiesto la mutualidad de sus dependencias y correlaciones:

Amistad de las cosas y los seres
en apariencia solos y distintos,
pero en su vida cósmica enlazados
en oscura, esencial correspondencia
más allá de sus muertes, otras formas
del existir terrestre a grandes pasos
hacia el gris mineral inexorable.

(*Familia de la noche*, p. 47.)

A semejanza de los procesos creadores de la naturaleza, la poesía es un impulso que busca manifestarse en una realidad fenoménica: en el orden verbal del poema. En la poesía de Carrera Andrade, sin embargo, no se da la multiplicidad de formas ni la densidad simbólica con que otros poetas modernos pretenden representar la realidad. Más que las piruetas formales, al poeta ecuatoriano le interesa encontrar una coherencia y una estructura de sentido en el mundo. Carrera Andrade posterga su voz para rendirse a la «evidencia meridiana». Por ello, aunque logra reconstruir un modelo unívoco del cosmos, no llega a resolver su dilema metafísico: a la solidez y coherencia del mundo exterior se contrapone su inseguridad ontológica; a la adhesión planetaria, la disensión interna, la escisión de la conciencia:

En mi morada oscura
vuelvo a escuchar al hombre del espejo
que habla conmigo a solas,
me mira e interroga frente a frente,
en eco me responde en mi lenguaje
y se asemeja a mí más que yo mismo.

(*Familia de la noche*, p. 52.)

JOSE HERNAN CORDOVA (Colgate University Hamilton, New York 13346).

(24) Bergson, p. 663: «Unidad y multiplicidad son categorías de la materia inerte, ... el *impulso vital* no es ni unidad ni multiplicidad puras, ... y si la materia a la que se comunica la pone en la disyuntiva de optar por una de las dos, su opción no será nunca definitiva: saltará indefinidamente de una a otra forma.»

LA DIALECTICA ENTRE LA VIDA Y LA POESIA EN TRES RELATOS DE ABELARDO CASTILLO

1. INTRODUCCION

Todo creador, como ha dicho, entre otros, Ernesto Sábato, realiza su obra obedeciendo a ciertos «demonios personales», oscuras obsesiones que se le imponen más allá de su voluntad o vigilancia conciente y se repiten a lo largo de su producción, hasta configurar el centro temático de aquélla. Tales «demonios», en la mayoría de los casos, no se manifiestan claramente desde el comienzo de la tarea creadora, sino que van perfilándose cada vez con mayor nitidez, hasta emerger totalmente en ciertas obras que, en virtud de ello, revisten singular importancia, ya que nos permiten acceder al núcleo a partir del cual toda la producción cobra sentido. En el caso de Abelardo Castillo, dicho lugar de privilegio le corresponde, en nuestra opinión, a los relatos que analizaremos en el presente trabajo. Nos referimos a «Los ritos» (1), «Crear una pequeña flor es trabajo de siglos» (2) y «El cruce del Aqueronte» (3), en los cuales el narrador desarrolla sus ideas estético existenciales a partir del enfrentamiento de las dos realidades humanas en las que se centra su interés: la literatura —o el arte en general, ya que todo lo que el autor manifiesta sobre aquélla puede ampliarse a las demás expresiones artísticas— y la relación de pareja; vale decir, y para utilizar la terminología goetheana cara a Abelardo Castillo, vida y poesía.

Respecto de este enfrentamiento fundamental, los cuentos presentan tres perspectivas distintas y progresivamente más abarcadoras, que corresponden a las tres instancias básicas de realización humana y que podemos enunciar así: «Los ritos» enfoca vida y poesía desde una óptica inmediata y existencial, que considera al hombre en su calidad de ser-ante-los-otros; «Crear una pequeña flor...» adopta una perspectiva de tipo antropológico, que visualiza al hombre como ser-en-el-mundo, y «El cruce del Aqueronte» se ubica en un punto de vista trascendental-religioso, entendiendo al ser humano como ser-ante-Dios.

A fin de sistematizar nuestro estudio, comenzaremos por establecer ciertas pautas, comunes a los tres relatos, que hacen a nuestras consideraciones, para luego analizarlos por separado. Finalmente, expondremos las conclusiones extraídas.

---

(1) Castillo, Abelardo: «Los ritos», en *Los mundos reales*, Santiago de Chile, Cormorán. Ed. Universitaria, 1972.

(2) Castillo, Abelardo: «Crear una pequeña flor es trabajo de siglos», en *Las panteras y el templo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1976.

(3) Castillo, Abelardo: «El cruce del Aqueronte». Separata de *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, marzo 1974, núm. 285.

2. ARQUETIPOS MASCULINOS Y FEMENINOS

Acerca del señalado enfrentamiento entre vida y poesía, en los tres cuentos encontramos que los elementos vitales se cristalizan en los personaje femeninos, mientras lo poético —o lo literario, más precisamente— recae sobre el personaje masculino, quien siempre es un escritor. Así, la mujer aparece como el principio engendrador físico-afectivo, identificada con los poderes conservadores de la especie y representada, fundamentalmente, en tanto que madre. El varón, por el contrario, se identifica con el poder engendrador intelectual-espiritual, y su representación es la del constructor. Pero, y es sumamente importante dejar en claro este aspecto, ya que sin él no se comprendería la dialéctica entre *ser y deber ser* que el autor plantea y de la cual emana su pesimismo ante las posibilidades de realización y trascendencia humana, tanto como en la mujer el arquetipo reviste carácter positivo, los personajes masculinos de Castillo configuran la desviación negativa del arquetipo del constructor intelectual, puesto que, mientras deberían ser el intelecto opuesto a lo afectivo pero complementario de éste, son lo intelectual que, lejos de integrarse, se erige en destructor del principio afectivo.

Las mujeres, en concordancia con el enfoque progresivo del conflicto, aparecen como cristalización de arquetipos sucesivamente más evolucionados y acordes con la perspectiva adoptada. Así, a Virginia, la mujer-niña incontaminada en su aprehensión mágica del mundo, le sucede Laura, la adolescente-mujer quien, a las propiedades de la anterior, agrega la posesión de una antigua sabiduría que le permite acceder a un conocimiento profundo de la realidad. Ambas culminan en María, la mujer madura en plenitud, quien integra a las instancias simbólicas anteriores su proyección en el plano trascendente y su carácter absoluto de mujer mediadora.

En cuanto a los personajes masculinos, se da una evolución similar a la de los femeninos, pero de signo contrario, por lo cual podríamos hablar de verdadera *involución.* Tal involución está señalada, en un primer nivel, por las causas inmediatas del fracaso de las respectivas relaciones, que van creciendo en gravedad y acumulándose progresivamente. Así, en «Los ritos», la relación fracasa por «el silencio» del protagonista —silencio cuyas implicaciones aclararemos al analizar el cuento por separado—; en «Crear una pequeña...» a aquél se suman la promiscuidad, la corrupción y la deliberada crueldad, y en «El cruce del Aqueronte» se agregan las humillaciones a la mujer querida y el definitivo hundimiento en el alcohol. Ahora bien, este proceso va acompañado de una creciente lucidez respecto de las propias con-

tradicciones —la cual, en el fondo, es una forma más sutil aún de involución, pues implica la hipertrofia de lo intelectual destructivo—, que ahonda hasta un punto casi trágico la dialéctica entre ser y deber ser.

Finalmente, cabría señalar que este ritmo de crecimiento inverso entre personajes femeninos y masculinos está subrayado por un paulatino cambio de «tono» en los relatos, el cual, desde el humor de «Los ritos», donde si bien hay ironía, fracaso y nostalgia, nos movemos aún dentro de una esfera de alegría —quizá producto de una insuficiente toma de conciencia de la verdadera gravedad de la pérdida—, avanza hacia el punzante sarcasmo pleno de amargura de «Crear una pequeña flor...», en el cual el resto de la alegría primitiva se ha transmutado en pirueta llena de odio hacia el mundo y el yo, para culminar en la total falta de verdadero humor de «El cruce del Aqueronte», cuyo tono desesperado concluye, a manera de contraste, en la siniestra carcajada que cierra el cuento ante esa última bufonada del «Destino», en la que se percibe el eco de la tradicional carcajada con que el diablo sella sus pactos.

Respecto de esta ironía, que marca como sello indeleble los tres relatos, resultan singularmente esclarecedoras las ideas que expresa Octavio Paz en su artículo «La nueva analogía» (4), pues confirman, a partir de dicho «tono» peculiar, la involución progresiva que señalamos en los personajes masculinos, tanto como precisan el tipo de mentalidad predominante en los femeninos, a los cuales podríamos llamar —tomando la terminología de Paz— «analógico-alegóricos», por oposición a los masculinos, que entrarían dentro de la categoría «crítico-irónicos». Al definir la alegoría como manifestación estética que alcanzó su mayor estatura en la Edad Media —de la cual considera a la «Commedia» como la muestra más acabada y perfecta—, el ensayista dice que ésta descansa en y responde a un tipo de conciencia analógica, para la cual el Universo es un tejido de relaciones, un «bosque de símbolos» —para usar la expresión de Baudelaire—, cuyo sustento último está en la divinidad. Así, existiría una perfecta correspondencia entre el mundo celeste y el terrestre, creencia que presupone la fe en Dios y en la trascendencia humana, a partir de su dimensión religiosa y su carácter de criatura. Por el contrario, la ironía —que surge con la Edad Moderna y, para el crítico, está ya anunciada y representada en el *Quijote*— es consecuencia de la pérdida de dicha fe, lo cual acarrea, necesariamente, la ruptura del vínculo analógico que relacionaba el cielo y la tierra, lo divino y lo

(4) Paz, Octavio: «La nueva analogía», en *Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1971 (pp. 251-260).

humano. Dicha ironía, entonces, lejos de «ligar» los dos mundos, subraya el abismo existente entre ellos, y así el hombre queda enfrentado con un mundo absurdo, sin fundamentos ni significación, cuyo único sostén es la subjetividad. El tipo de conciencia desacralizada a la cual corresponde la ironía como manifestación estética es la conciencia crítica, antropocéntrica e individualista.

Ahora bien, si trasladamos esta antinomia —alegoría-analogía/ironía-crítica— al plano del lenguaje y de la psique humanos, vemos que, para la conciencia analógica, el lenguaje en que cristaliza lo alegórico es la poesía, entendida ésta como puente entre dos realidades —la humana y la divina—, palabra sagrada que «religa» al hombre con la instancia trascendente. Y la poesía, vista como mediación, surge desde las zonas irracionales y oscuras de la psique. Por el contrario, para la conciencia crítica, el lenguaje es instrumento irónico y profano, prosa, en su sentido de expresión de la esfera racional de la mente humana.

Si aplicamos estos conceptos a las pautas que hasta ahora hemos señalado como propias de los personajes masculinos y femeninos, respectivamente, veremos que, en el caso de los hombres, la hiperlucidez destructiva responde a una conciencia crítica y prosaica del Universo, expresada, en el plano estético, por medio de la ironía. En las mujeres, por el contrario, y en tanto que configuraciones o proyecciones positivas de lo femenino, predomina una conciencia analógica, que las lleva a ser «poesía encarnada», convirtiéndose así, ellas mismas, en alegorías vivientes. Pero estas cualidades, que apenas esbozamos aquí, se verán con mayor detenimiento al pasar al análisis independiente de cada relato.

3. «LOS RITOS» O EL RECHAZO DE LA MAGIA

Dentro de las tres narraciones elegidas, «Los ritos» se nos presenta como la más importante para la correcta definición de la naturaleza que Castillo atribuye a los dos términos en conflicto, pues en ella encontramos la clave y el origen más profundo de los fracasos, tanto vitales como literarios, descritos en los relatos. Esquemáticamente podemos decir que tales fracasos se originan a partir de la negativa, por parte del protagonista, a asumir lo vital.

En este relato, como apuntamos antes, Virginia, la adolescente cuyas súbitas e inexplicables apariciones en la vida del protagonista están signadas por la gratuidad y el misterio de lo providencial, encierra dos dimensiones que constituyen el centro de su significación simbólica. Por un lado es «niña» y, como tal, simboliza la capacidad

de aprehensión mágica e inmediata de la realidad que caracteriza a la infancia, lo cual se manifiesta en la insistente presentación que el narrador-protagonista hace de ella en actitudes de juego. Virginia juega al ordenar las figulinas de la repisa del escritor, pero su juego es ritual y, por ende, trascendente, ya que todo rito, como dice Gusdorf (5), es sacralización de la realidad en virtud de su sentido de reactualización del cosmos mítico primordial. Al par, dicha actitud revela la conciencia analógico-mítica de la joven, característica que señalamos como propia de las mujeres creadas por Castillo. Esa trascendencia y efectividad del juego ritual está reconocida por el mismo protagonista, quien habla de aquél como de reordenamiento de su mundo. Virginia cumple dicho reordenamiento en el sentido de insuflarle amor al mundo privado de él, vinculando afectivamente los elementos que lo integran. Pero esta reinstauración mágica del amor nos lleva, por vía del erotismo, al otro polo simbólico de la muchacha: el de mujer engendradora, madre. Tal vertiente se percibe en la obsesiva referencia del protagonista a su destino de mujer que «pare hijos». Esta condición, que desde la perspectiva del narrador constituye una suerte de imperdonable monstruosidad, la eleva del nivel de simple objeto sexual, pues inscribe su sexualidad en una dimensión trascendente de perpetuación de la vida.

Además, este doble aspecto de niña-madre la convierte en verdadera «zona de pasaje» para recuperar las dos virginidades perdidas por el hombre a que su nombre alude: la de una mirada inocente y abierta a lo mágico, poética en el sentido más hondo de la palabra, y la del destino primordial de la sexualidad. Por otra parte, y desde el plano específicamente literario, el nombre refirma su contenido simbólico por corresponder a dos arquetipos de la mujer-niña: la heroína del *Pablo y Virginia,* de Saint-Pierre, y la esposa de Poe, Virginia Clemm, literariamente plasmada por Castillo con este mismo contenido simbólico en su obra teatral *Israfel* (6). Es interesante comparar ambas muchachas, pues, en el caso de la protagonista de *Israfel* está totalmente obviado —o neutralizado— el aspecto erótico. En este sentido, Virginia Clemm correspondería a la plasmación de un arquetipo psicológicamente anterior —si cabe la expresión—, despojado de connotaciones sexuales. Semejante unilateralidad del personaje concuerda con el planteo básico de la pieza teatral, en donde Castillo desarrolla sólo uno de los polos que configuran su núcleo temático central: el de la creación. Sin embargo, y en otro nivel, ya

(5) Gusdorf, Georges: *Mito y metafísica,* Buenos Aires, Nova, 1960 (p. 20).

(6) Castillo, Abelardo: *Israfel,* Buenos Aires, Grupo Editor de Buenos Aires, 1976 (tercera edición).

está latente el futuro planteo de lo femenino en su vertiente vital-engendradora, pues el personaje de Poe —tanto en la obra como en la realidad— es un huérfano que deposita su necesidad de amor maternal en Muddie Clemm, su tía y madre de Virginia, primera configuración del sustituto materno, que aparecerá en los relatos analizados bajo la forma de la señora Magdalena, en «Los ritos», y la «Abuela mística», en «El cruce del Aqueronte», según se comprobará al avanzar en el análisis.

Por otra parte, Poe, en oposición a los personapes masculinos de los tres cuentos, era, fundamentalmente, un poeta, lo cual, como se verá, reviste singular importancia en el planteo de Castillo. En cierta medida, puede decirse que, desde el punto de vista de la creación, Poe es, para al autor argentino, el paradigma del escritor, ya que en él se integran la racionalidad —cristalizada, sobre todo, en sus cuentos-enigma— y la irracionalidad, que aflora tanto en su poesía como en su manejo narrativo del terror, el cual, según la inteligente apreciación de los críticos franceses Boileau y Narcejac (7), es el más irracional, oscuro, salvaje e instintivo de los sentimientos que el arte puede abordar.

Ahora bien, y ocupándonos nuevamente de la Virginia de «Los ritos», los otros dos apelativos que se le atribuyen —Alicia y la Sirenita— refirman sus dos características simbólicas específicas, ya que, si la referencia al personaje de Lewis Carroll nos instala en la perspectiva mágico-poética de la infancia, su denominación como «Sirenita» exalta la capacidad de amor. Sin embargo, si nos detenemos a considerar con mayor profundidad el sentido del personaje de Andersen, parecería que, tanto como alude a Virginia, se refiere, por inversión del símbolo, al protagonista masculino. Como es sabido, la Sirenita, para ganar un alma inmortal, debía ser amada por un mortal; enamorada del príncipe, se somete al dolor y la mutilación para que su cola de pez se divida en dos piernas femeninas. Dentro del contexto del cuento de Castillo, quien necesita ser salvado y dotado de un «alma inmortal» es el protagonista masculino, proceso este que implicaría la dolorosa asunción de lo poético-vital encarnado en Virginia. La muchacha, así, pasaría de Sirenita a salvadora, en virtud del amor. Asimismo, la transformación que es preciso sufrir también se halla invertida, pues el escritor no debe «separar su cola de pez», sino integrar la dualidad que lo desgarra, transformándose él en Sirena, hombre en quien las dos mitades no se oponen, sino que se interpenetran y complementan.

---

(7) Boileau-Narcejac: *La novela policial,* Buenos Aires, Letras mayúsculas, Paidós, 1968 (página 17).

Frente a Virginia, y como contrapatrida, aparece el protagonista, prototipo del creador que ha asumido el arte como una forma de muerte, a partir de su actitud parcializada ante la realidad. Este carácter letal que atribuye a la literatura se advierte, en primer término, en la referencia formulada, casi al pasar, acerca de los motivos que determinaron el fracaso de su relación con la muchacha. Cuando declara: «... un día te hartaste de mis silencios, de mis libros, de mi máquina de escribir metida en las orejas y hasta metafóricamente en la vagina...» (8), percibimos con toda claridad que la literatura, desde su óptica, es justamente la esterilidad del silencio, un instrumento de ataque a lo más vital, concretado aquí en la imagen del sexo femenino. Esta idea se reforzará más adelante, cuando confiese que, luego de la desaparición de ella, vende las «figulinas» —emblema de lo vital, según veremos— y las reemplaza por «libros anchos, sacrificiales, como lápidas» (9), expresión que, a lo letal, agrega la idea de sacrificio, contrapuesta a la de rito, que, de acuerdo con lo antes visto, está indisolublemente unido a la figura de Virginia. Por ello, y confirmando esta antinomia, escribir será «rito oficiado fríamente a máquina» (10), ceremonia de desacralización y muerte, gesto de destrucción.

En cuanto a las figulinas, interesa destacar que su valor simbólico proviene de los dos elementos significativos que convergen en ellas. Por un lado, aluden al mundo infantil y convocan el sentido del «juego» con la trascendencia ritual a que nos hemos referido; por otro, y a partir de la acción de Virginia sobre ellas, se cargan de erotismo, como lo dice —irónicamente, pero no por ello con menos valor de realidad— María Fernanda: «Era silvestre y acomodaba ritualmente sus figulinas con gran sentido erótico» (11).

En segundo lugar, el antagonismo entre vida y poesía vuelve a surgir cuando, al reflexionar sobre su amor, igualmente frustrado por María Fernanda, se declara incapaz «de contaminar de literatura mi relación con María Fernanda. Eso era la vida misma, y la vida, en su tensión más alta, no tiene nada que ver con la palabra. Y en eso se parece a la Muerte. Y ciertas mujeres, en la cama, sólo admiten el sagrado silencio o la metáfora» (12). Si bien no es preciso comentar este párrafo, en virtud de su claridad, dos cosas merecen subrayarse. Por un lado, al calificar de «sagrado» al silencio que impone la vida, el narrador hace, indirectamente, una distinción entre esa forma ab-

---

(8) *Op. cit.*, p. 101.
(9) *Op. cit.*, p. 105.
(10) *Op. cit.*, p. 105.
(11) *Op. cit.*, p. 107.
(12) *Op. cit.*, p. 103.

solutamente respetuosa y vital del silencio y aquella otra que lo separó de Virginia: el estéril silencio de su literatura. Por otro lado, y en aparente contradicción con lo dicho antes, propone como alternativa del «silencio sagrado», a la metáfora, figura poética por excelencia. Lo que ocurre es que el protagonista percibe, en su fuero íntimo, que su literatura nada tiene que ver con la *poesía*, pues ésta no mata, sino que vivifica, es palabra total y palpitante, por estar teñida de afectividad y rebasarse a sí misma en su mera y restringida frialdad conceptual, religando al ser con lo divino, a partir de la mentalidad analógica e integradora de la cual surge y que presupone, como establecimos, la fe en una instancia trascendente. Pero él, al darle la espalda a Virginia, afectividad y vida, ha optado por esa «literatura» muerta a que aludía Verlaine en su *Art poétique*, sin franquear la «zona sagrada» que la muchacha representa, y que hace de la muerte vida y poesía. Así, se ha quedado detenido en la intrascendencia del intelectualismo y la razón librados a sí mismos, encallado en su actitud irónico-crítica y antirreligiosa, en tanto y en cuanto niega la fe en Dios. A este respecto, es interesante señalar la conciencia que Castillo tiene de su incapacidad para alcanzar el plano poético de una manera directa, según lo confiesa en el postfacio de la edición citada de *Israfel*, donde dice, hablando del valor no biográfico, sino artístico, de su recreación de Poe: «Y si para mi desventura fuera sólo una biografía, que no se me perdone haber usurpado un género —el teatro—, quizá el único lenguaje humano que se arrima a *la poesía (cuya alta fiesta a mí me está vedada)*, para rebajarlo al más subalterno ejercicio de la prosa: la crónica, la retórica de fichero» (13). (El subrayado es nuestro.)

Similar confesión de básica «huida de» o imposibilidad de acceder a lo poético, se manifiesta en su prólogo al último libro de la poeta Edna Pozzi (14), donde simula un desdoblamiento —un Castillo frío y manifiesto juega al ajedrez, mientras el otro, oculto y estremecido, escribe acerca de la poesía y su sentido—, como demostración extrema de esa negación personal ante la instancia poética. De él recogemos los siguientes fragmentos, ilustrativos en grado sumo del conflicto del autor: «Y probablemente todavía esté ahí (el Castillo cerebral y antipoético), a espaldas de mí mismo, en algún laberinto de la variante Panov del Caro Kann, sonriendo con astucia porque la frialdad, el rigor, lo han salvado una vez más de la poesía» (15). «No importa si no me explico con lógica, no importa si una metáfora

---

(13) *Op. cit.*, p. 92.
(14) Pozzi, Edna· *Palabras que me salven de la muerte*, Buenos Aires, La rosa de oro, 1977.
(15) *Op. cit.*, p. 11.

del silencio es buena para evocar un rumor de música. Yo oígo esas cosas y sé lo que significan. Castillo también, no crea, sólo que le dan una especie de miedo» (16).

Ahora bien, a pesar de que estas citas nos permitirían ahondar mucho más el problema, a partir de la propia personalidad del autor, preferimos evitar dicho ahondamiento, ya que hacerlo sería invadir zonas muy íntimas de aquél, actitud que un mínimo de ética (y un máximo de amistad y respeto) nos lo impide.

De lo establecido hasta ahora podemos sacar como primera conclusión que, para Castillo, vida y poesía están indisolublemente unidas; son, o más bien, «deberían ser», *conditio sine qua non* una de la otra. Por eso, cuando se le cierra la puerta a la vida, la poesía se convierte en «literatura», o sea, fracaso de la poesía; cuando no se puede acceder a la poesía, la vida es muerte, su propio fracaso. Pero si esto *debe ser,* lo que realmente *es* está en las antípodas: *es* fracaso, *es* literatura y muerte.

Como puede apreciarse, si bien en «Los ritos» el conflicto está planteado en su extensión total, el autor hace hincapié, sobre todo, en el fracaso existencial e inmediato, subrayando el aspecto de ser-ante-los-otros propio del hombre. Así, lo que revestirá importancia en este relato es la pérdida de la posibilidad de intentar un vínculo sentimental, produciéndose una clausura del orbe afectivo.

Por el contrario, en «Crear una pequeña flor...» el acento intencionalmente caerá en el fracaso dentro de la poesía, como lo indica su primera frase: «Soy un escritor fracasado», aunque, en el fondo, este canto obedece a una cuestión de perspectiva por parte del narrador, y así, lo que realmente nos narrará, mezclándolo y superponiéndolo al fracaso literario, es el afectivo.

Pero, antes de pasar al análisis del siguiente relato, cabe señalar un elemento que, dentro de «Los ritos», aparece como causa psicológica inmediata del rechazo, por parte del narrador-personaje, de la vida representada en Virginia, sobre todo en su vertiente materna. Durante su primera noche con María Fernanda, el protagonista confiesa: «Mi madre me abandonó a los ocho años, y eso, ideológicamente, me quebró.» (17), confesión que, excluido el adverbio —evidente producto de un profundo pudor—, señala un complejo afectivo no resuelto, cuya seriedad está ilustrada por los sucesivos fracasos de aquél. A este respecto, Jung ha explicado a lo largo de su obra, con profundidad y clarividencia ejemplares, la repercusión de la figura materna en las relaciones afectivas del hombre adulto, y, si bien

(16) *Op. cit.,* pp. 12-13.
(17) *Op. cit.,* p. 96.

no pretendemos hacer un análisis jungiano de los relatos abordados, no podemos dejar de citar dicha relación, tan magistralmente analizada por el psicólogo suizo. Y esta inhibición afectiva a partir del «complejo materno» nos da la segunda clave del fracaso que signa a los protagonistas de Castillo, pues funciona, en el aspecto vital, de manera similar a la falta de fe en el plano de la creación. En consecuencia, tanto como el impedimento para la poesía es la ausencia de una fe trascendente, el abandono materno obstaculiza la realización vital. Y aquí no podemos menos que relacionar ambas carencias desde una perspectiva más abarcadora, considerándolas como determinantes de un estado de *orfandad total,* ya que, si en el plano vital se carece de madre, en el creativo-trascendente no se tiene un «padre». Semejante soledad, pues, sólo puede llevar a la muerte, en un sentido más inmediato y amplio a la vez. Por ello, se justifica la recurrencia, en los tres relatos, del motivo del suicidio, ya aludido directamente, ya presentado bajo la forma de dipsomanía, manera menos inmediata, pero igualmente segura de autoaniquilarse.

En otro sentido, y volviendo al tema del abandono materno y el consecuente desgarramiento afectivo, éste aparece ilustrado con singular claridad en varios cuentos de Castillo, entre los cuales merecen citarse, fundamentalmente, «La madre de Ernesto» y «Conejo», ambos incluidos en *Las otras puertas* (18).

Por otra parte, como ya lo adelantamos al hablar de Muddie Clemm en *Israfel,* esta orfandad materna también explica la aparición, en el presente cuento, de la señora Magdalena, como luego en «El cruce del Aqueronte», de la «abuela guardiana, Hada de los Poetas», quienes son el sustituto de la madre ausente y están nimbadas por un aura benéfica y protectora, en la que cristaliza la carencia del protagonista.

4. «CREAR UNA PEQUEÑA FLOR ES TRABAJO DE SIGLOS» O LA VOLUPTUOSIDAD DEL ANIQUILAMIENTO

Como ya señalamos, si bien el acento intencional del relato está puesto en el fracaso dentro del plano de la realización poética, lo que se narra es la frustración de la pareja formada por Laura y el protagonista. Porque aquí, aún más que en el cuento anterior, la dependencia entre vida y poesía es casi total y no será posible establecer una aparente relación de causa-efecto entre ambas instancias; estamos —y valga la expresión— ante la disyuntiva de qué fue primero: el huevo

(18) Castillo, Abelardo: «Las otras puertas», en *Los mundos reales,* Santiago de Chile, Cormorán, Ed. Universitaria, 1972.

o la gallina. Por ello, podemos hablar de «coincidencia» absoluta entre los dos términos en conflicto, con lo cual; desde una perspectiva exterior a la del protagonista, tal conflicto desaparece para reducirse a un pretexto o excusa que oculta el problema fundamental: la actitud hiperintelectualizada del escritor a partir de la cual disocia lo naturalmente conjugado y justifica sus respectivos fracasos, remitiéndolos uno al otro. Por este proceso de creciente identificación entre pareja y actividad literaria, se produce un ahondamiento de la simbología poética del personaje femenino, el cual, a sus vertientes vitales, suma una significación que alude de manera más directa a lo poético. En efecto, Laura agrega a los dos contenidos simbólicos de Virginia —los cuales, como veremos, se dan potenciados y en un estudio superior de elaboración—, la connotación de «vía imaginativa, mágica e intuitiva de conocimiento», aspectos que analizaremos a continuacón y que, tomando en cuenta el plano desde el cual se enfoca la dialéctica entre vida y poesía, ser y deber ser, inscriben el conflicto en una dimensión ontológica.

Al igual que Virginia, Laura presenta dos vertientes simbólicas que constituyen su centro significativo en el sentido de arquetipo vital. Tanto como aquélla era la adolescente «niña-madre», ella es la mujer «adolescente-madre». La adolescencia, según la presenta el narrador, es la instancia que permite a Laura, a partir de la previa aprehensión mágico-infantil de la realidad, permanecer —en esta segunda etapa de desarrollo— incontaminada respecto del corruptor paso del tiempo, en lo que éste conlleva de «comercio con la realidad». Laura, al comenzar el relato, tiene quince años y cuando finaliza, a pesar de tener veintisiete, mantiene «exactamente la misma mirada que le recuerdo desde los quince años» (19), afirmación que demuestra que ha pasado indemne la prueba temporal. Ahora bien, cabe preguntarse qué se entiende por salir indemne de esa prueba, qué zona se ha mantenido pura. Al respecto, creemos que, si bien la incontaminación alude, en general, al plano axiológico femenino —recordemos que el narrador la llama «animal único e irracionalmente monoándrico» (20)—, apunta, más precisamente, a la capacidad de la muchacha para enfrentar el amor con toda la inocencia, la pureza, la entrega y la apelación a lo absoluto que caracteriza a la adolescencia. Para esta afirmación nos apoyamos en el segundo nombre que se le atribuye a Laura: Julieta. Porque la heroína shakespeariana, es ocioso recordarlo, es arquetipo de la entrega amorosa sin reservas, la vigencia plena del amor, al cual no pueden destruir las corrupciones «temporales» simbolizadas

---

(19) *Op. cit.*, p. 48

(20) *Op. cit*, p. 39.

en el ancestral odio que separa a Montescos y Capuletos. Por otra parte, este valor de incontaminación se acentúa más por contraste con el mundo femenino que el escritor describe breve, pero eficazmente, el de las «muchachas como juncos que aspiraban a recibirse de Simone de Beauvoir. Tenían generalmente pómulos altos, pelo negro, desarreglos ováricos y aire egipcio» (21), muchachas que «iban pareciéndose cada día más a tapas de revistas» (22). Mundo de la sofisticación, de lo no vital —las «tapas de revistas» no pueden ser más sugestivas al respecto—, de la negación de lo femenino en su vertiente de transmisión de la vida, como lo denotan los «desarreglos ováricos» y la referencia a la escritora francesa, cuyas ideas respecto de la mujer —o, más bien, de la «antimujer»— son por todos conocidas. Pero esto último ya apunta al otro aspecto de Laura: su calidad de madre; maternidad que no sólo se da en un estadio más pleno respecto de Virginia, ya que ella llega a tener un hijo, sino que todas sus actitudes hacia el protagonista están teñidas de ella. Porque Laura, tanto en su gesto característico hacia él —«una mezcla de ¿no eres tú Romeo y Montesco? y tomarme la fiebre» (23)— como en su serenidad ante los desplantes poético-tremendistas de aquél, demuestra un algo protector, maternal.

Ahora bien, como dijimos, Laura alude sobre todo a la instancia del conocimiento poético. Esto lo connota su relación, reiterada a lo largo del texto, con lo lunar —la «carita de luna» de la muchacha, sus encuentros en lugares donde la luz es infaliblemente lunar; el sueño, al que nos referiremos más adelante y que transcurre en la luna—, relación que, en la última escena de amor sexual entre ambos, llega a ser identificación: «su inocente manera de jugar a ser ella la luna y yo el sol...» (24). Y la luna, más allá de su tradicional relación con lo femenino, es, en tanto que decimoctavo arcano del Tarot, vía imaginativa, mágica e intuitiva de conocimiento de la realidad, por oposición al sol, que configura la vía racional, reflexiva y objetiva (25). Así considerada, la cita transcrita adquiere una singular resonancia, pues esquematiza de modo ejemplar las actitudes respectivas de la pareja central.

Ahora bien, este conocimiento profundo, intuitivo, está varias veces señalado directamente en el texto, a través de las frecuentes referencias a la «sabiduría muy antigua» (26) que desde siempre emana de

(21) *Op. cit.*, p. 28.
(22) *Op. cit.*, p. 31.
(23) *Op. cit.*, p. 41.
(24) *Op. cit.*, p. 47.
(25) Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1969 (segunda edición), p. 297.
(26) *Op. cit.*, p. 48.

la muchacha y que desconcierta al protagonista, quien atribuye a esa sapiencia la causa de su fracaso afectivo. Ocurre que para su mente «solar», vida y poesía son antagónicas y el hecho de que se reúnan en un ser, Laura, lo intranquiliza y desarma. No en vano, él mismo declara que, a causa de la «ambigüedad» de Laura, se produce el fracaso: «Y ahí está el nudo de la historia, su ambigüedad. La de su mirada» (27). A partir de la filiación con lo lunar y de esta ambigüedad, se comprenden dos frases centrales del relato, en apariencia oscuras, pero cargadas de un hondo simbolismo: «Ahora he cumplido treinta y dos y, hará más o menos cinco horas, volvió a mirarme (Laura) desde esa puerta por última vez. Oblicuamente el sol daba en el vidrio y, en realidad, ahí está *toda* la historia» (28). «Desde esa puerta, me miró. El sol daba en uno de los vidrios y le alumbró la cara» (29). En efecto, ese reflejo solar, fría y oblicuamente solar, sobre el rostro de Laura, implica su aniquilación, el triste triunfo de la racionalidad letal, simbolizada en el sol, sobre la oscura raíz de la vida y la poesía. Triunfo que, como adelantamos, es el peor de los fracasos, pues cierra la puerta de realización para el protagonista.

Ese falso antagonismo entre las dos instancias o dimensiones reunidas en Laura que tan intolerable resulta para el narrador-personaje, se advierte con singular claridad en el sueño que éste cuenta. Allí vemos que pretexta como causa del desencuentro con Laura, que la muchacha no confíe en su capacidad poética —representada dentro del sueño, como el Albatros que él lleva en la mano—, cuando, en realidad, lo que determina su irritado rechazo por la joven es que ésta no sólo encarne a una adolescente-mujer-madre, sino que, en determinado momento, sea capaz de despojarse de su apariencia materna —claramente connotada por el vestido que Laura se quita luego de salir de las profundidades de la tierra, cuyo color verde alude a la fecundidad— y, sin dejar de ser sustancialmente una mujer, secundarlo en su camino creativo. Porque para el protagonista la mujer es, o un mero «vientre», un puro instinto de procreación, o un ser asexuado e intelectual, frío y «solar» hasta la masculinidad en su forma más negativa. Lo que causa su furia es que Laura integre las dos valencias en su grado más positivo y elevado, impidiéndole así rechazarla por carencia o inferioridad de una. Ante esa mujer total, en la cual vida y poesía coexisten, su única salida es atrincherarse en una casuística incoherente, defendiendo lo que ella no ataca, para no verse en el compromiso de enfrentar su propia incapacidad, tanto para lo vital como

---

(27) *Op. cit.*, p. 28.
(28) *Op. cit.* p. 31.
(29) *Op. cit.*, p. 48

para lo poético. Sin embargo, y en otro sentido, ese Albatros que aparece en el sueño —de obvia filiación baudelairiana, y al cual el protagonista, cuando interpreta el lenguaje onírico, es incapaz de reconocer como lo poético— es, ante todo, *su* Albatros, su concepción errónea y letal de la literatura, según lo connota, claramente, que lo considere un arma de defensa y, en tanto que tal, sí se opone a la vida-poesía cristalizada en Laura.

Por fin, antes de dejar el personaje femenino, cabe señalar que nuevamente su nombre, por tradición literaria, refirma su contenido simbólico, ya que corresponde al de la amada de Petrarca, quien es emblema de la vía poético-amorosa de ascensión espiritual.

En cuanto al protagonista, cuya actitud hemos definido en lo fundamental, su involución respecto del de «Los ritos» es peculiarmente trágica. Mientras aquél no pone en duda su capacidad para escribir, éste ha asumido su fracaso con una amargura y una furia que lo convierten en prototipo de un resentimiento que se destila en ironía implacable tanto respecto de sí como de los otros, lo cual marca una mayor caída en la conciencia crítica. Porque, en un gesto último de autodefensa ante la aniquilación elegida, proyecta su corrupción y fracaso en lo que llama «su generación» —la monstruosidad compartida duele menos. Por otra parte, las caulidades letales de su literatura, apuntadas en el cuento anterior, se ahondan aún más, ya que no sólo alcanzan a Laura, sino que se extienden hacia quienes intentan hacer poesía en su sentido más alto. A este respecto, el siguiente párrafo no puede ser más significativo: «Le he quitado las ganas de volver a escribir (la inocencia) a más de un adolescente inspirado y profético. Hay que ver el daño que le puede hacer la lucidez a la Poesía. (...) Yo les expliqué por qué, y cómo, hacían versos a malones de jovencitos talentosos tipo Demián. Y me curé. Y los curé. Los volví tan inteligentes que hoy trabajan en Vialidad Nacional» (30).

Así, será el «no creador», el que hace teorías, críticas, el que —paralelamente con el abandono de Laura— ha dejado «en la cloaca (...) la bolsa con los restos de la Descuartizada, mi Alma Inmortal» (31); el que tiene la «voluptuosidad de lo feo», pero no, como pretende, por una suerte de deformación congénita psíquico-espiritual, sino por haber elegido aquella «vía solar» antipoética de conocimiento; la muerte del arte.

Y aquí cabe preguntarse, como antes en «Los ritos», qué determina semejante pasión por la muerte, y la respuesta es la misma, aludida en este relato por ese «síndrome abandónico» para el cual el casa-

---

(30) *Op. cit.*, pp. 38-39.
(31) *Op. cit.* p. 43.

miento de Laura es el tiro de gracia. Abandono materno que llevará al rechazo de lo femenino-vital. Esta actitud acarrea la desnaturalización de lo poético por pérdida de la «alegría» necesaria para crear y vivir, a la que alude, tanto en «Crear una pequeña flor...», como en «El cruce del Aqueronte». Muerte de la vida y muerte de la poesía. Y si en «Los ritos» se clausuraba lo afectivo y el hombre quedaba aislado ante los otros, aquí, al fracasar en lo vital y lo poético, el ser y el hacer, el hombre, como dice la última frase del cuento, «ya no tendrá nunca un lugar en el mundo» (32).

5. «EL CRUCE DEL AQUERONTE» O EL SUICIDIO TRASCENDENTE

Después de un planteo tan pesimista como el presentado en «Crear una pequeña flor...», no es desatinado suponer que nada o casi nada puede ya perderse; resulta casi impensable una nueva ocasión de fracaso. Sin embargo, quien ha perdido su lugar en el mundo puede aún contar con la posibilidad de un «lugar en el cielo»; el hombre aniquilado en su dimensión ontológica guarda, como última reserva esencial, la trascendencia religiosa. Y justamente ella se pondrá en juego en el último relato.

Esta narración presenta, respecto de las dos anteriores, una diferencia básica que se justifica precisamente en virtud del plano trascendente desde el cual se enfoca el conflicto entre vida y poesía. Mientras en aquéllas se describían los fracasos sucesivos e interdependientes en la esfera vital y literaria y, por ende, el énfasis recaía en la actitud letal de los protagonistas masculinos, su afán de autoaniquilamiento; en «El cruce del Aqueronte», por el contrario, tales frustraciones se dan por supuestas y lo que presenciamos es el fracaso de Esteban Espósito en su único intento de rescatar y revertir dichas frustraciones anteriores. No nos encontramos ya ante el empecinado destructor de sí y los otros, sino frente a un hombre que, a partir de la revelación del monstruoso equívoco que ha sido su vida hasta el momento, lucha —o cree luchar— desesperadamente por salvarse y salvar a quien ha mutilado. Vale decir que, en «El cruce del Aqueronte», el acento recae sobre la actitud reparadora de Esteban. Y esta actitud de reacción se manifiesta durante un viaje en el cual se ve casi involuntariamente embarcado —ha subido al ómnibus en plena borrachera— y que, a sus ojos, reviste un carácter escatológico. Y no se equivoca en su intuición, ya que ese viaje es la última oportunidad que le da el destino para rectificarse o sucumbir. Itinerario

---

(32) *Op. cit.*, p. 48.

emprendido, en el nivel anecdótico, para dar una conferencia en algún lugar del litoral —luego sabremos que es Concordia, nombre, sin duda, significativo—, está presentado con las características del clásico viaje simbólico del héroe y con la consecuente connotación de trayecto espiritual purgativo, cuya meta sería, luego de pasar la prueba del «descenso a los infiernos», el «ascenso a los cielos», donde se producirá la transformación interior del viajero. Ahora bien, en el caso de Esteban, la etapa de ascenso no se cumple, pues el protagonista no sale victorioso de la prueba infernal, cuyas peculiaridades pasaremos a explicar y que, como es de suponer, se relaciona con el conflicto entre vida y poesía.

Según se dijo, Esteban, al intuir el carácter escatológico de su periplo y desplegarse ante sus ojos la suma de fracasos de su vida —revelación que, dentro del esquema tradicional del viaje simbólico, configuraría su «Noche oscura del alma»—, intenta una reparación de aquéllos escribiéndole una carta a María. Dicha carta es una especie de confesión-testamento, cuya funcionalidad sería recapitular al «hombre viejo» para abrir la posibilidad de un «hombre nuevo». Y «hombre nuevo» significa, según los términos que hasta ahora hemos manejado, asumir la literatura como poesía y la relación de pareja como una realización vital, no usar más «la cama para justificar la impotencia de lo que en una época le gustaba llamar su alma, ni usar su alma para justificar la sordidez de su cuerpo» (33), vale decir, en el plano más hondo de significación, superar su orfandad, ejemplarmente connotada por su nombre, Esteban Espósito, religándose a la instancia paterno-divina por la creación poética, y a la materno-vital por la concreción de una pareja madura con una mujer. Insistimos en el sentido transformador del acto que realiza Esteban porque, aunque él mismo diga que, en el fondo, después de esta carta nada cambiará, y que ese viaje no es el periplo dantesco, sino un Rito de Pasaje hacia el infierno (34), el empeño con que cumple tal purificación, asume ese «cáliz» o «sacrificio», según llama a la carta, demuestra lo contrario. Esta dualidad —escribir para salvarse y, al par, negar todo sentido purgativo y transformador a dicho acto— ilustra la lucha de sus dos aspectos espirituales: el vital, que anhela salvarse, y al que por primera vez vemos aflorar, y el intelectual, fiel a su instinto de muerte. Lo expuesto se ve con toda claridad cuando el protagonista dice que, para atreverse a escribir, no puede permitirse pensar —léase, racionalizar—, ya que en cuanto lo haga, y finalmente lo hace, se precipitará en el infierno. En efecto, al llegar el momento de la prueba suprema

(33) *Op. cit.*, p. 10.
(34) *Op. cit.*, p. 9.

—darle un sentido a su confesión enviándosela a María— su racionalidad demoníaca se impone, y se «olvida» de poner los datos de la mujer en el sobre, perdiendo para siempre ese «lugar en el cielo» que configuraría la unión de vida y poesía.

Pero si el planteo de la situación es diferente respecto de los cuentos anteriores, en los personajes de este relato encontramos una progresión arquetípica similar a la registrada en los otros.

Esteban, como ya se ha advertido, es el tercer avatar de ese único personaje masculino negativo, cuyas instancias menos destructivas vimos desarrollarse en los otros dos protagonistas, la mentalidad «solar-intelectual-crítica», llevada a su extrema manifestación. Esta tensión suprema del arquetipo negativo del constructor espiritual se ve reforzada en el relato por la contraposición simbólica con dos arquetipos ejemplares del constructor positivo: Cristo y Dante, Esteban será ambos, pero invertidos.

Al igual que el del poeta toscano, su viaje simbólico comienza en una desconocida selva y «en medio del camino de mi vida» (35) y lo guía el recuerdo de una mujer emblemática, María. La identificación respecto de este último elemento se aumenta, además, cuando, al depositar la carta en el buzón de un pueblo perdido —que, no gratuitamente dice «correspondencias», aludiendo al tipo de lectura analógica que requiere el relato—, lea «que Betty era bombachuda. Incrédulo, no porque lo dudara, sino porque abajo firmaba Dante. Betty Bombachuda. Dante.» (36). Asimismo, y como ya lo consignamos, su lugar de destino es Concordia —transmutación del Empíreo dantesco— y para llegar a él ha de internarse en el infierno, cuya configuración sigue, a grandes rasgos y con las inversiones pertinentes, la del descripto por Dante. Mientras en la «Commedia», el Aqueronte se atraviesa en la barca que conduce Caronte, cuya característica fundamental es la irascibilidad y la rudeza, en el relato, el mozo de la confitería del ferry —que cumpliría la función del barquero infernal—, se nos presenta como propicio y comprensivo cómplice, al punto que contribuye a «guiar» a Esteban, proporcinándole los *whiskies* y el agua tónica con *gin* que lo mantendrán lúcido para cumplir con su Rito de Purificación. A este respecto, cabe señalar la sutil inversión que se registra en la figura del guía por los reinos subterráneos, que de Virgilio pasa a concretarse —o, mejor dicho, a licuarse— en el alcohol, elemento que permite al protagonista internarse sin desmayar en su infierno personal. Asimismo, el monstruoso Cerbero que Dante presenta en el tercer círculo del infierno, aparece aquí como un perrito aterrador aunque

(35) *Op. cit.*, p. 11.
(36) *Op. cit.*, p. 15.

por ser simbólicamente todo, es sólo camino. Por eso, en el plano de la narración, casi no se la caracteriza, apenas se la nombra lo necesario para destacar su peso definitivo dentro de la situación. Por eso también se llama María, diáfana referencia a la Virgen en su carácter de «Sedes sapientae» y «Janua coeli».

Y si en «El cruce del Aqueronte» los arquetipos femeninos y masculinos alcanzan su máxima configuración, también se plasma simbólicamente de forma ejemplar el elemento que señalamos como uno de los que originan el conflicto entre vida y poesía: el abandono materno. La figura de la anciana benéfica —progresivamente más idealizada a lo largo del texto, según se advierte por las formas en que la va denominando: «encantadora anciana», «bella mujer antigua», «Hada de los Poetas», «Abuela Mística», aparece como concreción de la carencia afectivo-materna del protagonista, pero sólo cumple con la primera instancia de su papel protector —custodiar el alma del escritor bajo la forma de su «ópera magna»—, pues abandona a Esteban en el momento más crítico: cuando ha de cruzar su simbólico Aqueronte infernal. Y ese «hijo» con que la Abuela Mística se despide del protagonista, y que para él suena «como una música», parece reactualizar la nostalgia de lo no tenido; es la fugaz visión del «cielo» previa al hundimiento en la perdición definitiva.

Luego de este intento de interpretación de los tres relatos de Castillo, cuya riqueza simbólica no queda en absoluto agotada por nuestro enfoque, creemos llegado el momento de sistematizar las conclusiones fundamentales que hemos extraído a lo largo del estudio respecto de la dialéctica entre vida y poesía.

En el plano del *deber ser* las ideas estético-existenciales de Castillo revelan una raíz profundamente religiosa, respondiendo a una concepción analógica del Universo, en el sentido que Paz le da a dicha expresión. Así, la palabra poética aparece como instancia mediadora entre la realidad humana y la divina y, en consecuencia, abrirse a ella es trascender el limitado mundo humano para acceder a lo sagrado. En este sentido, se puede decir que el autor argentino comparte la concepción de la línea de poetas que, ya a partir de Diderot y Rousseau, se tiende todo a lo largo del siglo XIX —y cuyos hitos fundamentales son los prerrománticos alemanes, Edgar Allan Poe y los simbolistas franceses— y alcanza el siglo XX con algunas vertientes del surrealismo. En cuanto a la vida, ésta se presenta esencialmente como camino de perfección espiritual, ordenado y guiado por el amor, a través del cual se supera la propia individualidad como manera de participar en la sustancia divina. Y estas dos instancias —vida y poesía— por hallar su fundamento último en el plano trascendente, se identifican hasta

conformar las dos caras de una única realidad: ser; ya que ser es amar y amar es crear. Poesía, acto de amor vital; amor, acto poético por excelencia, son dos afirmaciones que, en nuestra opinión, configuran un postulado en el que se pueden resumir las convicciones del narrador.

Sin embargo, esta concepción, intuida como verdadera en el plano espiritual, en la esfera ética, al trasladarse al plano real, al pasar del *deber ser* al *ser*, se desmorona sin remedio. Porque, nos dice Castillo, si el hombre es capaz de reconocer el camino de su propia trascendencia y vivirlo paradigmáticamente dentro de sí, es absolutamente incapaz de transformarlo en acto, vivirlo en los hechos. Situado ante la realidad, el amor se le hace vacío y ausencia; la fe, duda sistemática y desesperación; el paradigma poético-vital, nostalgia del reino perdido; el Reino, ese infierno al que Marlowe llamó con increíble justeza «el lugar sin límites».—*CRISTINA PIÑA (Maza, 1511. BUENOS AIRES. Argentina).*

LA LITERATURA INFANTIL DE ANA MARIA MATUTE

Si es difícil escribir para los niños, es de igual modo frustrante tratar de explicar en qué consiste un género frecuentemente subvalorizado e imposibilitado como entidad analizable por los críticos. O no vale la pena estudiarse o no deben tocarse estas creaciones frágiles y encaminadas únicamente al alma infantil. Quizá por esas razones se ha estudiado muy poco la ficción matutiana escrita para los niños (1), y, sin embargo, constituye una aportación valiosa a la historia de la literatura infantil española (2). Pero, ¿desde qué enfoque debe enjuiciarse la obra de Matute? Si uno se limita a ver y a situar sus libros para niños dentro de la corriente española del género, se estrella no sólo contra la historia relativamente tardía de la literatura infatil dentro de España, sino también contra la disparidad de la misma respecto a su temática y su forma. A lo más,

(1) Que yo sepa, sólo existen dos tesis que tratan, en parte, de la literatura infantil de Matute: Gilberte Cristine, «Essai sur Ana María Matute» (Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Grenoble, s. f.), y Gérard Lavergne, «El mundo de la infancia y de la adolescencia en la obra de Ana María Matute» (Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Dakar, Senegal, 1965).

(2) Carmen Kurtz ha escrito que Matute tiene «una importantísima obra dedicada a los niños» («Sobre literatura infantil, *La Estafeta Literaria*, núm. 464, 15 marzo 1971, p. 10). Véase también José Luis Guarner, «Las dudas de Ana María Matute», *Destino*, núm. 1.676, 15 noviembre 1969, 61-2, donde la autora distingue entre los libros escritos *para* niños y los libros *sobre* niños, y habla de la importancia y dificultad de escribir para niños.

se podría decir que Matute entronca mejor con una vena europea iniciada por el danés Hans Christian Andersen, y la misma Matute ha reconocido su deuda y afición al incomparable cuentista (3).

Pero estas dos avenidas descriptivas no nos llevan muy lejos, porque la literatura infantil de Matute es, ante todo, una expresión personal de la realidad, una visión subjetiva que continúa y enlaza con sus libros escritos para adultos. A este respecto, se ha dicho repetidas veces que su obra representa «un mundo novelesco» (4), todo un universo especial fabricado de niños determinados a quedarse niños y de adultos tozudamente cerrados a la vida de su ser original. Se establece entonces una oposición bien delineada entre el mundo de los niños y el de las personas mayores, agregando a veces una tercera entidad, la de los adolescentes. Y, a pesar de esta dualidad temática, se implica una especie de construcción monolítica y encerrada en la creación literaria de Matute, por haberla imbuido de la consistencia de un *Weltanschauung.*

Sin negar la existencia de este mundo dual y circunscrito, me atrevo a preguntar si quizá se ha reducido la obra matutiana a un espacio literario demasiado estrecho, sin fijarse en las posibilidades de otros mundos dentro del mundo ya demarcado. No es cuestión de un universo, sino de varios universos; no se trata de una singularidad, sino de la pluralidad de la realidad matutiana. Y es esta multiplicidad de lo existente y lo posible en la literatura infantil de Ana María Matute el tema del presente estudio. Es de esperar que, al enfocar su obra para niños desde un punto de vista más abierto a la complejidad múltiple de la realidad, se aplique una perspectiva semejante a las posibilidades temáticas y estructurales de su obra para adultos.

Ver su mundo abierto y no tan hermético como se ha implicado antes permite una mayor fluidez, no sólo en el tratamiento crítico, sino también en la obra misma de Matute. Y, en efecto, la realidad tal como la veo en su literatura infantil es fluida. ¿Cómo nos presenta la autora estos espacios fluyentes? ¿Y en qué sentido son

---

(3) Véase su artículo «Diciembre y Andersen», en *A la mitad del camino* (Barcelona: Rocas, 1961), 159-61; y su prólogo a *La sombra y otros cuentos*, de Hans Christian Andersen, tr. Alberto Adell (Madrid: Alianza, 1973), 7-22. Las semejanzas entre Matute y Andersen son varias: la visión implícitamente moral; la necesidad y la belleza del sacrificio; la muerte como resolución poetizada; la vida solitaria y patética de los personajes principales.

(4) Los títulos de los estudios sobre Matute son significativos: Víctor Fuentes, «Notas sobre el mundo novelesco de Ana María Matute», *Revista Nacional de Cultura* 25 (Caracas) (1963), 83-8; Rafael María de Hornedo, «El mundo novelesco de Ana María Matute», *Razón y Fe*, 162 (1960), 329-46; George Wythe, «The World of Ana María Matute», *Books Abroad*, 40 (1966), 17-28; Raquel G. Flores-Jenkins, «El mundo de los niños en la obra de Ana María Matute», *Explicación de Textos Literarios*, 3 (1974-75), 185-90, y Margaret Jones, *The Literary World of Ana Maria Matute* (Lexinton: University Press of Kentucky, 1970).

mundos varios, y no un mundo único? Estos serán los temas investigados en el presente trabajo. Los libros que se tratarán son siete: *El país de la pizarra* (1956), *El saltamontes verde* (1961), *El aprendiz* (1961), *Carnavalito* (1961), *Caballito Loco* (1961), *Paulina* (1960) y *El polizón del «Ulises»* (1964).

Si tuviera que categorizar esta producción, diría que se divide en dos grupos que he tomado de la clasificación personal de Hans Christian Andersen: las *eventyr* y las *historier*. En las *eventyr*, según Alberto Adell, «la fantasía supera la realidad, mientras que lo contrario ocurre en las *historier*. Los materiales tomados de la realidad conservan sus características, sin que las nieblas de la imaginación borren sus contornos ni los elementos mágicos operen sus transmutaciones» (5). Los cuatro primeros títulos —*El país de la pizarra, El saltamontes verde, El aprendiz* y *Carnavalito*— corresponden, a mi ver, a las *eventyr*, y *Paulina* y *El polizón del «Ulises»* a las *historier*. *Caballito Loco* nos presenta un problema de clasificación, ya que el cuento de un bandido y su caballo no es nada fantástico en sí, aunque la escena final raye en lo maravilloso, como ya veremos.

La expresión de la realidad múltiple se concibe desde dos tipos de ejes o modalidades: el primero es lineal y horizontal, entendido normalmente como una oposición o enfrentamiento de dos modos de ser; el segundo puede ser también lineal, pero en el sentido vertical, de una verticalidad ascendente o descendente, o puede ser circular de modo chinesco, es decir, un círculo metido dentro de otro. En todo caso, el segundo ejemplo de eje estructural y temático representa un *paso* de un mundo a otro, la entrada desde un plano a otro, sea vertical o circular. En el primer ejemplo de horizontalidad se oponen dos planos en los cuales se puede entrar, claro está, pero con la premisa de quedarse dos entidades separadas y distintas. En la modalidad vertical, los planos diferentes poseen la capacidad de absorberse a sí mismos, de destruir los límites normales entre un mundo y otro.

Los procedimientos estilísticos y técnicos mediante los cuales se realizan estas modalidades esbozadas en abstracto incluyen: 1) lo mágico y lo fantástico inyectados dentro de lo realista, lo ordinario; 2) la animificación de la Naturaleza y de los objetos (6); 3) la meta-

---

(5) «Nota sobre la traducción», *La sombra y otros cuentos*, de Hans Christian Andersen (Madrid: Alianza, 1973), p. 23.

(6) «In questo mondo di sogno anche gli esseri inanimati acquistano vita, cercano il contatto con le persone, le minacciano, le atterriscono», escribe Cesare Acutis, en *Due romanzi spagnoli (Mrs. Caldwell habla con su hijo, di Camilo José Cela, e Fiesta al noroeste, di Ana María Matute)* (Universi à di Torino. Pubblicazioni della Facoltà di Magistero. G. Giappichelli, editore, Torino, 1971), p. 110.

morfosis, sean transformaciones físicas, verbales o espirituales; 4) la concretización de lo abstracto (7), y 5) el papel de las voces y, análogamente, los sonidos (8). Todos estos recursos serán los ligazones entre los varios mundos posibles. Para ver específicamente cómo funcionan estos procedimientos dentro de las modalidades mencionadas, veamos cómo son estos libros para niños.

– *El país de la pizarra* tiene lugar en una tierra de pura fantasía, la de Cora-Cora, pero en el cual los personajes (casi todos son niños) poseen personalidades, deseos y antipatías humanos y ordinarios. La desaparición de la Princesa de Cora-Cora por no haber podido solucionar una suma en la pizarra ocasiona el problema principal: localizar a la Princesa antes de llegar el cumpleaños de su hermano, el Rey. Entonces, de un espacio de temporalidad del nunca jamás, Cora-Cora, se requiere el desplazamiento a otra tierra igualmente fantástica: el País de la Pizarra.

Los niños atraviesan un espacio ficticio para entrar en otro aún más fantástico. ¿Por qué? Porque la Princesa se ha caído dentro del «pozo de la suma», o, siguiendo nuestro esquema de modalidades estructurales y temáticas, ha descendido verticalmente dentro de un círculo de otra realidad dudosa. El «pozo de la suma» nos sugiere, como en el caso vertiginoso de Alicia al País de las Maravillas, una especie de verticalidad descendente y circular. Curiosamente, los niños pasan de Cora-Cora al País de la Pizarra mediante el vuelo mágico, pero ascienden para sumergirse dentro de la pizarra, o, como lo expresa Matute, «se chapuzaron en el negro País de la Pizarra», una tierra que es «noche cuadrada y grande, negra como un túnel» (9). Una vez dentro del País de la Pizarra, los niños descubren que hay tres lugares situados allí: la Ciudad del Abecedario, la Ciudad de la Tabla de Multiplicar y la de los Monigotes; es decir, un plano fantástico metido dentro de otro.

La omnipresencia de la magia en todos estos mundos se evidencia en el papel de Estrella Marianita, quien con su rayito de plata y el polvo de oro de sus alas, les provee la ligazón entre los mundos distantes. El hecho de que los niños dan por sentado la existencia de Estrella Marianita, el País de la Pizarra y otras ocurrencias extrañas nos demuestra que para ellos la pluralidad del universo es una

---

(7) Este procedimiento lo ha visto también, aunque dentro de otro contexto, Raquel G. Flores-Jenkins, «El mundo de los niños en la obra de Ana María Matute», p. 187.

(8) Véase el capítulo interesante sobre «I suoni e le voci», de Cesare Acutis, en *Due romanzi spagnoli*. El uso del mutismo en *El saltamontes verde* refleja una lectura bien recordada de Hans Christian Andersen y sus cuentos *La joven sirena* y *Los cisnes salvajes*.

(9) Ana María Matute, *Obra completa*, V (Destino: Barcelona, 1976), p. 382. De aquí en adelante, todas las citas de la literatura infantil de Matute están tomadas de la misma edición.

tes es su verdadera voz, Yungo se sacrifica a sí mismo por no matar al animal. Y en aquel momento ocurre uno de esos soplos de vida poética infundida por el talento matutiano, al metamorfosear el mapa del Hermoso País en un objeto animado y volante: «Pero el papel brillaba como una estrella, y al cogerlo entre sus manos se remontó como un extraño y maravilloso pájaro. Yungo notó que sus pies se elevaban del suelo, y se sintió transportado por el aire como un barco que surcara el cielo, o una dorada y maravillosa cometa que rompiera su hilo con la tierra» (566). El héroe cruza la frontera entre un mundo y otro, ascendiendo, allí donde «no era necesaria voz alguna, ya que estaban dichas todas las palabras» (566). Aquí, la muerte se trata no como muerte en sí, sino como un camino a otro lugar, otro mundo.

En ambos cuentos, *El país de la pizarra* y *El saltamontes verde,* se dan ejemplos de la naturaleza cambiante de los nombres o de los personajes. El espía Capucha resulta ser el rey mismo al final de *El país de la pizarra.* El saltamontes verde es la voz perdida de Yungo, o sea, un símbolo cargado de valores abstractos como la inocencia, la bondad y la belleza. En *El aprendiz* y *Carnavalito,* la metamorfosis constituye el eje alrededor del cual se fundamenta la narración. El aprendiz que descubre al barrer las casas y tiendas de un pueblecito empobrecido oro y más oro se transforma más tarde en un muñeco sucio. Otro ejemplo: el avaro, mediante el nuevo mundo espiritualizado que le ha mostrado el aprendiz/muñeco, consigue otro nombre, el de Abuelo. Al final, el mismo viejo, tendido de la mano del aprendiz, encuentra «un resplandeciente camino del que nunca deseó regresar» (584), modalidad vertical en el cuento.

Carnavalito (10), en el cuento del mismo título, es un arlequín de persuasión órfica, una cualidad que ya hemos visto antes en Yungo, e «iba vestido con un alegre traje de colores: rojo, verde, amarillo, azul... Todo él parecía hecho de cintas, de pedacitos de tela, o de hojas; no se podía distinguir muy bien» (609). El elemento decorativo y teatral mencionado aquí es un motivo repetido en el traje de arlequín llevado por el huérfano Bongo cuando de muy niño le abandonan unos comediantes (así lo narra el Herrero, su protector); y al final, cuando Carnavalito se transforma en un arco iris, «una ancha cinta de colores», fabricada de «hermosas mentiras: una roja, otra azul, otra amarilla, otra verde, otra anaranjada y otra blanca» (624). Los toques arlequinescos y teatrales en este cuento no

(10) Existe otro personaje llamado Carnavalito en el cuento, «Navidad para Carnavalito», *El arrepentido y otras narraciones, Obra completa,* V. La trama de este cuento se parece bastante a la obrita de H. C. Andersen *La niña de los fósforos.*

implican una denuncia de la falsedad existencial, sino más bien señalan realidades superiores, esas bellas mentiras de la esperanza y la bondad cuando ya no hay tal cosa.

El universo de Carnavalito es una realidad metamorfoseada, en la cual un jorobadito llega a ser el Herrero; el Herrero se transforma en Carnavalito; Carnavalito en un arco iris y las mentiras en verdades. El hecho de narrar el Herrero bellos y maravillosos cuentos al huérfano Bongo es un reflejo de esa otra realidad inventada, pero no menos real que la ordinaria. Cualquier metamorfosis implica, a mi ver, un universo plural, de posibilidades latentes que llegan a ser manifestadas. Y al final, ese mundo potencial y escondido en las invenciones del Herrero/Carnavalito, llega a tomar forma en la «tierra de la paz», descubierta «al otro lado de la zanja... [y] tapada por la dorada niebla» (619). Los acompañantes de Carnavalito tienen que bajar a la zanja y, después, atravesar una niebla de oro. Llegan por esa vertiente descendente (y claro, luego ascendente) a una tierra no inventada, sino realizada por la esperanza, esas mentiras de varios colores esparcidas por Carnavalito, como explica más tarde la armónica del arlequín (ejemplo de la animificación de un objeto).

La esperanza, encarnada esta vez en un animal, forma el núcleo temático de la narración, *Caballito Loco,* libro que no se clasifica muy fácilmente dentro de las dos categorías ya mencionadas. El procedimiento de humanizar los animales ya no se considera como un elemento mágico, sino una especie de licencia poética, pero el cuento na cabe bien tampoco dentro del grupo realista precisamente por su desenlace. Al sacrificarse por su amigo desdeñoso, Carbonerillo, Caballito Loco cierra los ojos y «el aire [se llena] de la flor rosada del escalambrujo, la bella rosa salvaje de los campos» (599). La muerte le franquea la puerta a otra realidad vislumbrada antes en la imagen de la luna vista en los ojos del caballito y luego en el lunar de Carbonerillo, señal que se parece, cree Caballito Loco, a la estrella de la tarde (591). Su muerte a lo alto de una montaña presagia su entrada ascendente en «la cumbre de enfrente, donde la hierba nunca se marchita» (600).

Las dos narraciones restantes, *Paulina* y *El polizón del «Ulises»,* pertenecen al grupo realista de las *historier* matutianas y no es por eso sorprendente notar además que se dirigen a lectores mayores que los del primer grupo. En *Paulina* se establece una dicotomía horizontal entre la vida de la ciudad y la vida rural de las montañas, donde la protagonista, residente urbana, aprende a amar apasionadamente las costumbres y a las gentes más sencillas de las alturas. Paulina asocia a la despreciada vida urbana la personalidad desagra-

dable de su pariente, Susana, quien es para ella «una pared» y cuya voz es «como una lima» (391). En contraste, los ruidos y las voces enlazadas con la vida montañosa entusiasman vivamente a Paulina. Le encanta el ruido del río (396); el reloj de los abuelos tintinea una cancioncilla (400); el suelo de madera hace un cric-cric delicioso (401); y la puerta de su alcoba hace un cruuii enorme (402). La abuela habla en tonos vivarachos y es cuentista; y aunque no habla mucho el abuelo, el capítulo XIX, «La voz del abuelo», nos señalará la importancia y el significado de este hombre como salvador del amigo de Paulina (11). En otro momento se contrastan las voces distintas de Susana y María la sirvienta: «¡Ay, qué voz chillona [la de Susana], qué diferente a aquella voz ronca y bajita de María, aquella voz de nueces y de pan tostado, aquella voz de hora de merienda, con nieve fuera!» (454).

Pero dentro de esta algarabía alegre y bonachona, Paulina descubrirá otro mundo de voces, las voces mudas y fantasmales de los niños que se fueron, los hijos ya crecidos o muertos de los abuelos que nunca volvieron: «¿Por qué todo el mundo en aquella casa estaba siempre acordándose de aquellos niños que se habían ido, que ya no estaban en ninguna parte? ¿Por qué ahora parecía que siempre estaban mirándonos aquellos niños desde alguna parte?» (438). La gravedad del pasado como mundo separado, pero simultáneamente omnipresente, pesa fuertemente en el presente de Paulina y una gran porción de la narración consistirá en la dispersión definitiva de este pasado melancólico y silencioso, de este otro universo escondido y mudo de los niños desaparecidos. La victoria al final es de los ruidos, de las voces, de la vida misma en su plenitud.

Nuestra última narración, *El polizón del «Ulises»*, tiene lugar en un tiempo y un espacio indefinidos, «de cualquier año, de cualquier país» (527), pero a pesar de este aire inicial de ensueño, el relato está bien arraigado en la realidad cotidiana. La vida de Jujú, un niño abandonado que recogen tres hermanas solteras, se desarrolla bajo el dominio un tanto contradictorio, pero cariñoso, de las tres señoritas y es sólo en el desván donde se descubre otra vida, otro mundo escondido: el del Ulises, un navío estacionario y fabricado por el huérfano en el cual imagina una existencia aventurera y errabunda, transformada la realidad ordinaria en algo maravilloso y hermoso.

A pesar de la situación ascendente del desván dentro del espacio de la casa, los dos mundos permanecen siendo dos modalidades distintas, por la estrechez de la escalerilla de mano, la única manera de trepar

(11) En otro momento, la voz del abuelo se compara a la de María: «baja y un poco ronca, como la de María» (p. 523).

al desván, hasta que un día un *outsider*, un escapado del Campo de los Penados, irrumpe en el círculo irreal del Ulises. Como Pip en *Great Expectations*, Jujú se siente impulsado a ayudar al penado y para protegerle le mete en un escondrijo secreto detrás de la pared del desván, creando así otro espacio dentro de los espacios de la casa y del Ulises. Esta apariencia de una fuerza desgarradora en medio de la ilusión no llega a destruir la vida imaginaria de Jujú, sino que, al contrario, la refuerza al someterse el escapado a los deseos e ideales del huérfano. El mundo del Ulises influye tan poderosamente en el penado que inventa bellas mentiras de su vida marinera, de sus aventuras y de unas islas fantásticas donde los habitantes le llaman «El Príncipe» y le coronan de flores. Un universo imaginario ha absorbido la realidad desastrosa del escapado para crear otra ficción.

Nada de esto, sin embargo, puede durar porque, como escribe la autora, «al fin y al cabo ésta era sólo la historia de un muchacho que un buen día creció» (734). El Ulises, el polizón y toda esa vida de ensueño desaparecen al cederse a la presión del tiempo y las circunstancias. En esta última narración ya estamos aproximándonos al contorno trágico de los seres solitarios y desilusionados de *Historias de la Artámila* y otras obras escritas exclusivamente para adultos, pero todavía cabe investigar en el resto de la obra matutiana la noción de la pluralidad del universo, tal como la hemos visto en la literatura infantil de nuestra autora.—*NÖEL M. VALIS (235 Sycamore Dr. G-1 ATHENS, Georgia 30606. USA).*

W. H. AUDEN Y RAFAEL ALBERTI: UNA ANALOGIA

En el presente ensayo me propongo establecer una comparación entre un poema de W. H. Auden y otro de Rafael Alberti que estimo exhiben determinadas concomitancias temáticas y literarias, a la vez que coinciden en utilizar ciertos recursos expresivos afines. En este sentido, y aunque no pretendo que los resultados del contraste sean generalizables para toda la obra de uno u otro poeta, sí estimo que las similitudes y las divergencias son lo suficientemente reveladoras como para posibilitar ulteriores reflexiones acerca de diversos problemas de la poesía contemporánea. Hecha esta advertencia preliminar, paso seguidamente a transcribir ambas composiciones.

O WHAT IS THAT SOUND

O what is that sound which so thrills the ear
Down in the valley drumming, drumming?
Only the scarlet soldiers, dear,
The soldiers coming.

O what is that light I see flashing so clear
Over the distance brightly, brightly?
Only the sun on their weapons, dear,
As they step lightly.

O what are they doing with all that gear,
What are they doing this morning, this morning?
Only their usual manoeuvres, dear,
Or perhaps a warning.

O why have thay left the road down there,
Why are thay suddenly wheeling, wheeling?
Perhaps a change in their orders, dear.
Why are you kneeling?

O haven't they stopped for the doctor's care,
Haven't they reined their horses, their horses?
Why, they are none of them wounded, dear,
None of these forces.

O is it the parson they want, with white hair,
Is it the parson, is it, is it?
No, they are passing his gateway, dear,
Without a visit.

O it must be the farmer who lives so near.
It must be the farmer so cunning, so cunning?
They have passed the farmyard already, dear,
And now they are running.

O where are you going? Stay with me here!
Were the vows you swore deceiving, deceiving?
No, I promised to love you, dear,
But I must be leaving.

O it's broken the lock and splintered the door,
O it's the gate where they're turning, turning;
Their boots are heavy on the floor
And their eyes are burning.

—Lo que le digo: el pueblo
aún no está preparado.
¡Esa gente, esa gente!
¡Ay, esa pobre gente!
Le falta educación.
Aún no está preparada.
Mire allá: un albañil.
Es lo que yo le digo:
le falta educación.
Aún no está preparado.
Mire acá: un campesino.
Le falta educación.
Aún no está preparado.
Mire allí: un carpintero...
un obrero cualquiera...
Da igual... Lo que le digo:
le falta educación.
Aún no está preparado.
¡Son tantísimos, ay,
con la misma desgracia!
Podrían educarse.
Podrían prepararse.
¿Pero cómo educarlos,
si no están preparados?
No vendrán, no se apure.
Puede dormir tranquilo,
pues no están preparados.
Les falta... Ya lo sabe...
lo que le digo... Pero...
Mire, mire, allí vienen.
¿A dónde irán? Son muchos...
con la misma desgracia...
Se acercan... ¡Pobres gentes!
Me conocen... me estiman...
Puedo hablarles... ¡Señores!
Se acercan más... ¡Amigos!
Más, más, más... ¡Camaradas!
¿Qué dice usted? ¿Yo miedo?
¿Miedo yo? ¿Por qué miedo?

Les falta educación...
¿Cómo? ¿Que estoy temblando?
¡Atrás, atrás! ¡Socorro!
Aún no estoy preparado.
Yo tengo educación...
¡Ya estoy muerto! ¡Dios mío!
¡No estaba preparado!

He reproducido ambos poemas en el orden en que fueron compuestos y publicados, pues el texto inglés es anterior al castellano en casi tres décadas (1). Pero no me interesa tanto establecer un vínculo temporal entre las dos composiciones, como aclarar la pertenencia de cada una a un momento histórico diferente. Quiero decir que no he podido comprobar si Alberti tenía conocimiento de «O What Is That Sound» cuando concibió «La imprevisión», ni consideró que la noción de influencia resulte aquí muy fecunda. Los dos poemas, en efecto, observan semejanzas tan llamativas como sus diferencias, y no parece del todo descaminado suponer que fueron compuestos uno con independencia del otro.

No es preciso un gran esfuerzo para constatar que ambos textos aparecen claramente emparentados en base a determinados rasgos temáticos y formales. Así, en los dos asistimos a un planteamiento casi teatral (no se olvide el título de la serie a la que pertenece «La imprevisión») de una situación, consistente básicamente en el desarrollo en *crescendo,* y a través del vehículo del diálogo, de una amenaza que se aproxima desde el exterior, culminando en el sacrificio de uno de los interlocutores. Se trata, pues, de dos poemas dialogados —aunque ello no aparezca señalado tipográficamente— que, al coincidir en una utilización del *ritmo* que necesariamente los asemeja a los medios musical y cinematográfico, tienen que recurrir a procedimientos expresivos cercanos entre sí.

Intentaremos deslindar algunos de los campos a los que afecta dicha relación entre las composiciones de Auden y Alberti, o, lo que es lo mismo, establecer las diversas bases de la comparación. Situemos, en principio, a cada poema en su ámbito.

(1) «O What Is That Sound» fue compuesto en octubre de 1932, y se publicó por primera vez en 1934. En la edición de *Selected Poetry* (1958) figuraba bajo el título de «The Quarry» y hoy puede ser consultado en la edición de los *Collected Poems* realizada por Edward Mendelson (London, 1976). «La imprevisión», por su parte, se inscribe dentro de las series de «poemas escénicos» compuestos y publicados durante la década de los sesenta. En la actualidad es de fácil consulta en el volumen 13 de las «Obras de Rafael Alberti», editadas por Seix Barral, titulado precisamente *El matador (poemas escénicos)* (Barcelona, 1979).

«O What Is That Sound» es una creación prototípica de la llamada *thirties poetry*. Si Auden alcanzó un importante liderazgo dentro de la poesía inglesa en esa década, esta balada es una de sus obras más logradas y famosas de entonces. Pero también es uno de los afortunados poemas de ese período que han logrado salvarse de las cribas posteriores llevadas a cabo por el poeta inglés (consiguiendo así un lugar en los *Collected Poems* publicados póstumamente). Por todo ello, hay que concluir que «O What Is That Sound» es un importante ejemplo de la madura juventud de su autor, a la vez que un emblema de una época muy característica de la poesía inglesa (2).

«La imprevisión», por una parte, constituye una muestra de la poesía tardía del poeta gaditano, y difícilmente puede arrogarse una representatividad histórica tan evidente como la del poema de Auden. La obra poética de Alberti es, ciertamente, tan brillante como diversa y, si exceptuamos aquellos libros primeros que pertenecen por derecho propio a ese espléndido *corpus* poético, combinación de vanguardismo, sones populares y tradición culta, que hace emerger a la prodigiosa generación del 27, hay que decir que carece de gran tipicidad más allá del luminoso genio de su autor. A la vista de este hecho, queda claro que «La imprevisión» no tiene el valor emblemático de «O What Is That Sound», y que requiere una lectura menos atenta al contexto de su historia literaria respectiva.

Pero es hora de que nos ciñamos a las cualidades intrínsecas de cada composición, al plano de la literalidad, dejando para más adelante cuestiones más conceptuales. La diferencia formal más visible viene dada por la utilización en un caso de la forma estrófica. Al ser una balada y utilizar la estrofa que le es propia, el poema de Auden tiene un carácter eminentemente cíclico. Cada estrofa, en efecto, al responder invariablemente a la estructura pregunta-respuesta, constituye una unidad de ritmo y de respiración, a la par que una imagen de inquietud cuya adición va generando un gradual ascenso de la tensión sumamente eficaz.

El poema de Alberti, que aspira, si no a suscitar inquietud, sí a reflejar el proceso que convierte en miedo la seguridad, asume, en cambio, un carácter lineal. Frente a la artificiosa musicalidad de la composición inglesa, su discurso trata de emular un fragmento de lenguaje real. Por eso, el poema español, en un procedimiento similar al del chiste, utiliza la sorpresa (la estructura falsa apariencia-

---

(2) La bibliografía sobre la literatura de la década es rica y abundante, pero no quiero dejar de citar un estudio reciente que me parece de singular utilidad y clarividencia: Samuel Hynes: *The Auden Generation. Literature and Politics in England in the 1930s*[2] (London, 1979).

desengaño) en los últimos nueve versos, a fin de decepcionar las expectativas despertadas en el lector hasta casi el verso 37. De hecho, esa estructura de apariencia-revelación es la que es desplegada en cada una de las estrofas de «O What Is That Sound», a excepción de la última.

Un mismo esquema psicológico se erige en principio dinámico, como hemos apreciado, de los dos poemas. Pero mientras Alberti se esfuerza en emular en lo posible el lenguaje cotidiano, con objeto de sugerir una sensación de verosimilitud *realista,* Auden no quiere rebasar una verosimilitud *poética,* utilizando por ello un lenguaje más próximo al convencionalismo «estético». Analicemos la cuestión del léxico con mayor detenimiento. He dicho que Alberti se desenvuelve en un nivel lingüístico cotidiano. Ello equivale igualmente a la generación de una apariencia —pues no por ello deja de estar construyendo un poema (3)—, esto es, a una estrategia deliberada tendente a eludir todas aquellas convenciones poéticas que podrían restarle contundencia a la convención realista presente.

¿En qué medida refleja el léxico tal proceder? Como no es éste el lugar para un análisis exhaustivo, fijémonos principalmente en la adjetivación. El poema de Alberti carece prácticamente de calificativos, en tanto que Auden no vacila en asignar a éstos importantes atribuciones significativas. *Scarlet,* en el verso 3, o *white,* en el verso 21, no son pinceladas circunstanciales, sino manchas de color decisivas que dan vida —es decir, dimensión subjetiva— a sus correspondientes sustantivos, lo cual es imperativo en una composición que aspira a crear una realidad poética a partir de un lenguaje, si no sinestésico, sí dotado de cualidad imaginística.

Alberti —y, en ese sentido, su composición hace uso de un lenguaje más «escénico» que «poético»— parte de unas coordenadas opuestas: su lenguaje es marcadamente denotativo y no pone en juego virtualidad combinatoria alguna, sino que nunca trasciende la llana cotidianidad idiomática. De esta forma, los interlocutores creados por Auden se expresan con procedimientos esencialmente «poéticos» (en el sentido de acceder a una visión subjetiva y única de una realidad o situación mediante una red de tensiones derivadas de unas combinaciones sintagmáticas «inéditas»), mientras que el

---

(3) Estimo, en contra de quienes consideran que el lenguaje poético puede ser definido suficientemente en base a propiedades lingüísticas verificables empíricamente, que la tradición literaria y las convenciones artísticas de índole extralingüística pueden ser tanto o más determinantes al tratar de distinguir el discurso literario o poético de otros discursos, como el cotidiano o el científico. No es otra la hipótesis, por otra parte, que se desprende del atractivo estudio de Jonathan Culler *Structuralist Poetics* (London, 1975), quien astutamente corrige algunas perspectivas de Roman Jakobson.

protagonista de «La imprevisión» no es en modo alguno consciente de que *también* sus palabras, no obstante su aparente vulgaridad (su grado de automatización), están organizadas desde esa inteligencia manipuladora llamada poeta.

Esta cuestión nos lleva a la consideración de la *retórica* de cada poema. Nadie negará que la de Alberti es una retórica «pobre», y que la de Auden evidencia un lenguaje más trabajado. «La imprevisión» carece casi del todo de imaginería y de figuras, concentrando su operatividad en un ritmo vigorosísimo basado en la repetición y la variación (haciendo, pues, que el *paralelismo* sea el único recurso taxonómicamente relevante). «O What Is That Sound», en cambio, tiene una notable cualidad visual (4), cuyo despliegue económico acentúa aún más su incidencia. Pero, por otro lado, la balada impone también una simplicidad de hecho, y aunque ostente en este caso una mayor complejidad léxica y métrica que en sus variantes más populares y tradicionales, su motor principal es también el paralelismo, la repetición, el ritmo en su sentido más amplio.

Establecido que el ritmo es el recurso fundamental en los dos poemas, parece oportuno tratar de exponer seguidamente cómo opera en cada caso, tratando en lo posible de pormenorizar su desenvolvimiento en beneficio del *crescendo* antes enunciado (5). Comencemos por el poema inglés.

Resulta obvio que la condición de balada se responsabiliza en gran medida de esta notoria cualidad rítmica. Entre los rasgos que

---

(4) La función de paradigma estamental asignada al médico y al párroco aparece expresada con una intensidad visual muy similar a la que décadas más tarde utilizaría Philip Larkin en ese magnífico poema breve que es «Days» (reproducido en múltiples antologías contemporáneas, como la reciente *Anthology of Contemporary Poetry* (London, 1979), de John Wain:

What are days for?
Days are where we live.
They come, they wake us
Time and time over.
They are to be happy in:
Where can we live but days

Ah, solving that question
Brings the priest and the doctor
In their long coats
Running over the fields.

(5) Posiblemente haya que aclarar lo que entiendo por *ritmo*, toda vez que un diccionario al uso tan concienzudo como el de Julio Casares ofrece una noción demasiado restrictiva («Armoniosa sucesión de sílabas, notas musicales, movimientos, etc., que se obtiene combinando acertadamente duraciones, pausas, acentos, etc.»). Ritmo, aplicado tanto a las artes temporales (música, poesía, danza, etc.) como espaciales (pintura, escultura, arquitectura, etcétera), significa cualquier *reiteración de procesos o segmentos llevada a cabo deliberadamente dentro de una estructura* (que a su vez debe ser entendida como conjunto de relaciones entre sus partes integrantes). Así, igual en un cuadro que en una sinfonía, el ritmo es el *principio orgánico que ordena la reiteración de formas idénticas o análogas en el conjunto de la obra*, constituyendo un atributo fundamental en cualquier manifestación artística.

se mantienen a lo largo de todo el poema, generando con su reiteración periódica el citado efecto, hay que citar los siguientes: *a)* la estructura pregunta-respuesta; *b)* la rima *abab; c)* la recurrencia de la palabra *dear* al final de los versos terceros, con su lógica incidencia en la homogeneidad de la rima; *d)* el comienzo de todas las estrofas con *o*, y la subsiguiente solemnidad y resonancias hímnicas conferidas al poema; *e)* la aparición de posesivos y pronombres personales correspondientes a la tercera persona del plural en los versos terceros y cuartos; *f)* la utilización de un esquema métrico basado en los anapestos (no obstante las variaciones), en el que los versos cuartos tienen siempre inferior extensión que los restantes, y *g)* la repetición de las una o dos últimas palabras en los versos segundos.

Vemos, pues, que son abundantes los fenómenos recurrentes, y que cada uno de los cuatro versos de la estrofa tiene su propia marca distintiva en este sentido. Pero sobre este trasfondo de regularidad se produce el *crescendo,* con lo cual el movimiento cíclico se convierte en espiral. Ello se logra mediante las *modulaciones rítmicas,* esto es, a través de sucesivos cambios de ritmo. Consideremos las dos primeras estrofas.

Si hacemos caso omiso del metro y de la rima, podemos hallar otras homologías notables. Además de calcar las estructuras sintácticas de la primera estrofa casi con exactitud, la segunda repite bastantes palabras *en las mismas, o casi las mismas, posiciones.* Un mismo ritmo rige, por tanto, esta primera unidad orgánica, dando lugar a los tipos de recurrencia siguientes: *a)* de una misma palabra en posición funcional idéntica o similar; *b)* de una misma clase de palabra (sustantivo, preposición, etc.) en una misma posición, y *c)* de una estructura o unidad sintáctica funcional en el verso correspondiente.

La tercera estrofa ilustra perfectamente lo que entiendo por cambio de ritmo. Al sustituir *is* por *are* y *that light* por *they,* hemos pasado del tipo de recurrencia *a)* al tipo de recurrencia *b),* produciéndose una primera modulación. Pero no es esto todo. Rompiendo igualmente el ritmo instaurado por las dos primeras estrofas, el verso segundo es un eco exacto del primero en esta tercera estrofa, en tanto que se preserva *only* al inicio del verso tercero (hecho que no se volverá a repetir en todo el poema), y la reiteración de unidades sintácticas comienza a complicarse más.

Inserta en esa misma cadena de sustituciones graduales, la estrofa cuarta prolonga la primacía del tipo de recurrencia *b).* Así, *why*

sustituye a *what,* y el presente («simple» en las dos primeras estrofas y «continuous» en la tercera) cede su lugar al perfecto. Y que las leyes que ordenan la sustitución de módulos son cada vez más complejas es un hecho que se ve corroborado por la aparición de *perhaps a change,* que sin duda es un eco del *perhaps a warning* que cerraba la estrofa anterior. O, dicho de otro modo, una vez establecido claramente el principio de la modulación como *modus operandi,* su práctica se hace cada vez más libre, toda vez que se trata de bombardear al lector con cambios de ritmo siempre inesperados.

El poema establece así una dialéctica entre regularidad e innovación, entre paralelismo y variación. Porque las estrofas quinta, sexta y séptima (que también forman una unidad desde el punto de vista semántico, al dedicar su atención al médico, al párroco y al granjero, sucesión de estamentos de la que luego habrá ocasión de hablar) coinciden en la identidad de los comienzos de sus versos primeros y segundos. Este hecho alcanza su paroxismo en los dos primeros versos de la estrofa sexta, que repiten cuatro veces la expresión *is it,* a la par que otros recursos, como la vigorosa aliteración *want-with-white,* contribuyen también a señalizar el nerviosismo a que conduce el incremento de la tensión poética y dramática.

No es necesario dedicar más espacio a explicitar el rigor con el que Auden ha sabido explotar el fenómeno del ritmo, aunque el análisis podría ser mucho más minucioso. Tal despliegue constituye una espléndida preparación, a fin de que el clímax de la última estrofa se produzca una vez que el lector (o el oyente, puesto que el poema posee, como se ha demostrado, una asombrosa musicalidad nacida justamente del ritmo y sus modulaciones, más que de la paronomasia) haya sido conducido a un máximo de tensión. Esta última estrofa, en efecto, concentra varias rupturas ostentando un estatuto particular: por primera vez falta uno de los interlocutores, y en lugar de la dinámica de preguntas y respuestas, encontramos ahora todo el peso de una evidencia, la violencia inminente.

Una vez expuesta la contribución del ritmo a la formación del *crescendo,* quisiera demorarme un instante en este fenómeno. A ningún lector se le oculta que el incremento de tensión viene también instrumentado por la técnica cinematográfica con la que se refleja la aproximación de los soldados. Primero asistimos a un sonido procedente del lejano valle, para descubrir seguidamente el reflejo del sol en sus armas y atavío. La estrofa cuarta, de pronto, recurre a un coloquialismo expresivo que nos indica la cercanía de la acción, del peligro: ya no parece un ejército de juguete. Las tres estrofas aceleran

el ritmo narrativo en la medida en que retrasan la llegada de los soldados.

Tras pasar de largo junto a las casas del médico, del párroco y del granjero, un verso clave señaliza la aceleración: «And now they are running». Y el verso que inicia la siguiente estrofa, con la brusquedad de su imperativo, es una reacción inmediata al anterior, y el último de una serie de indicios premonitorios, que anuncian la irrupción de la violencia.

Es menester volver ahora al poema de Alberti. «La imprevisión», al no disponer de forma estrófica, y haber renunciado a la rica musicalidad del poema de Auden, en beneficio de un lenguaje muy próximo al cotidiano, tiene que adoptar otra estrategia a fin de llegar a expresar un *crescendo* análogo. Ya he manifestado anteriormente que «O What Is That Sound» es una espiral, y la composición de Alberti un movimiento lineal dotado de un punto de inflexión que es la sorpresa. Esto viene a significar que, si en el poema inglés su desarrollo estrófico aporta la confirmación de una intuición o presunción iniciales, en el poema castellano es el conocimiento del desenlace el que matiza decisivamente el sentido de los dos primeros tercios.

Si de lo que se trata es de mostrar una aparente «normalidad» que al final ha de revelarse como falsa o «anormal», el poeta español debe esforzarse por generar un lenguaje carente de marcas estilísticas visibles. La base de heptasílabos con muy ocasionales incrustaciones de hexasílabos no puede ser más simple, y las abundantes muletillas y giros coloquiales no contribuyen tampoco a que el lector (u oyente, pues el poema cobra particular efectividad cuando es recitado por el propio autor) agudice excesivamente su atención.

Pero no obstante esta sencillez, la organización del poema es todo menos casual, y la habilidad del creador reside en haber conseguido que coincidan la dicción cotidiana con las necesidades de la convención formal adoptada. Hasta los versos 29 y 30, «La imprevisión» no evidencia apenas progreso dialéctico alguno, dado que refleja el discurso de una mentalidad inmovilista que parece vivir en un eterno presente. De ahí que en la sucesión albañil-campesino-carpintero (el papel emblemático de los oficios tiene otra función que en Auden, pero el paralelismo está ahí) los complementos de lugar no designen puntos espaciales reales en relación al hablante. Mas la mera variación allá-acá-allí, siquiera en medida mucho menor, constituye un recurso rítmico análogo a los antes discutidos.

Quizá el aspecto más interesante en esta primera parte del poema (que a pesar de ser la más larga, sólo actúa como preparación del sorprendente final) sea la reiteración de los sintagmas «le falta edu-

cación» y «aún no está preparada/o». Aunque se vean repetidos casi invariablemente, su sentido se ve muy matizado conforme avanza el discurso y vamos obteniendo una noción precisa de la personalidad del hablante. En este sentido —y no olvidemos que ya el primer verso se presenta como prolongación natural de una conversación, situando a dos interlocutores en escena— el poema utiliza esa técnica, antes «teatral» que «poética», de la que antes he hablado.

Pues bien, si los versos 5 y 6 parecen sugerir vagamente cierta conmiseración ante el atraso del pueblo, la insistencia en los versos 9 y 10, 12 y 13 y 17 y 18 es demasiado llamativa como para no suscitar una leve sospecha de que el hablante se dispone a formular una idea personal que va más allá de la trivialidad de sus palabras. Los versos 21 y 24 nos dan la clave. La ambigüedad entre las fórmulas reflexiva e impersonal en los versos 21 y 22 nos expone ya con claridad cómo los coloquialismos aparentemente hueros del hablante están teñidos de intencionalidad o, si se prefiere, de «ideología». Porque si estos dos versos señalizan el abismo y la carencia de responsabilidades que separan al protagonista del pueblo, los dos siguientes (23 y 24) denotan la estrategia social en virtud de la cual se trata de mantener a toda costa tal divorcio, precisamente como salvaguardia de esa sensación de «seguridad» que se ve vulnerada en el poema.

El verso 29, que no en vano es casi una repetición del verso 1, introduce el decisivo *pero,* y encauza una notable aceleración del *tempo* del poema. Ahora sí hay un fenómeno de aproximación física de una amenaza instrumentada poéticamente mediante recursos rítmicos. Los elementos más decisivos en este sentido son los siguientes: *a)* la reiteración de unidades léxicas o sintácticas; *b)* los intervalos que rigen dichas reiteraciones, y *c)* la variación y gradación de tales unidades en orden a un escalonamiento de la tensión.

El verso 33 combina hábilmente un eco del verso 4 con la noción de acercamiento y cambio. «Puedo hablarles», dos versos más adelante, implica un grado más de proximidad, y provoca el primero de tres apóstrofes sucesivos que marcan perfectamente el proceso psicológico que hace nacer el miedo. El paralelismo entre «¡Señores!», «¡Amigos!» y «¡Camaradas!» y la primera mitad de esos tres versos (35 y 37) es sumamente eficaz, pues establece una correlación rítmica entre el avance del pueblo y la actitud del protagonista, introduciendo asimismo un componente del todo ausente de «O What Is That Sound»: la hipocresía o la doblez por parte de la víctima.

Los versos 38 y 39, con su insistencia triple en la voz «miedo» y la naturalidad con que la inversión sintáctica refleja el crecer del

nerviosismo, disimulan con cuánta destreza el poeta hace que el monólogo dé expresión a lo que está sucediendo. El verso 40 es particularmente rico en significado, aunque sea prácticamente una repetición de otros anteriores (o precisamente por eso: he ahí la importancia del ritmo). Si antes la falta de educación había sido la garantía que permitió al protagonista dormir tranquilo, ahora es la razón de su destino trágico. Igual trueque semántico ocurre con los versos 43 y 46, los cuales, combinados con el 44, transforman y enriquecen los campos de significación de los dos sintagmas, haciendo que el verso final complemente irónicamente la dimensión político-social con una dimensión religiosa.

Este verso final, en efecto, hace que el título cobre su pleno significado. «La imprevisión» del burgués acarrea su destrucción, nos dice el poeta, queriendo que extraigamos una *lección* a partir de este planteamiento satírico. ¿Es esa también la intención de Auden? Es tiempo de que nos asomemos a las implicaciones conceptuales de ambos poemas, al punto de vista político y filosófico que justifica cada una de las dos composiciones.

Acabo de sugerir que «La imprevisión» es una sátira política, no exenta de dramatismo auténtico, que nos retrata un caso típico de lo que Alberti sin duda considera «lucha de clases»: la muerte de un propietario o gran burgués a manos del «pueblo». La propia noción de «imprevisión» rebosa ironía, claro está, puesto que el patrón, de haber sido más «previsor», es seguro que no habría facilitado la «toma de poder» por parte del pueblo, sino que habría sentado las bases para evitar esta última. Así las cosas, el poema de Alberti aparece como una pieza cuyas cualidades de sencillez expresiva, cohesión ideológica y didactismo permiten calificar de «popular», en el sentido que la interpretación marxista de la literatura suele utilizar el término.

Si Rafael Alberti ha sido un conocido militante comunista durante la mayor parte de su vida, no es menos cierto que W. H. Auden estaba muy próximo a ese partido en los años a los que pertenece «O What Is That Sound», llegando a publicar un poema titulado nada menos que «A Communist to Others» (6). Pero a pesar de ello, «O What Is That Sound» difícilmente puede ser considerado un ejemplo de «poesía popular». Ya hemos comprobado que es mayor su complejidad expresiva, aun tratándose de una obra todo menos críptica. Pero tampoco su mensaje poético es tan fácilmente trasladable a un lenguaje pragmático.

---

(6) Puede ser consultado en la buena antología de Robin Skelton: *Poetry of the Thirties* (Harmondsworth, 1964).

En el poema de Auden hay un ingrediente de misterio que está ausente del de Alberti. Es cierto que «O What Is That Sound» expresa la imposibilidad de la soledad o del amor romántico como medios de protegerse de los tiempos que se avecinan. Pero Auden no critica el «subjetivismo burgués», pongamos por caso, como hace Alberti con la «explotación burguesa». Antes bien, se limita a constatar un estado de ánimo que brota de cuando en cuando en las conciencias, indicando la proximidad de una guerra. Si los individuos que en «La imprevisión» dan muerte al protagonista cuentan con toda la simpatía del poeta, los soldados de «O What Is That Sound» emergen como una fuerza inexorable que se dispone a destruir, no los «privilegios» de una clase, sino el derecho a la intimidad, a la individualidad.

Diferencia tan fundamental condiciona la imagen de la sociedad en los dos poemas. Alberti nos retrata una organización social bipolar, en cuyo planteamiento corresponde a los interlocutores el bando de los perdedores, claramente en virtud de una suerte de moral o justicia superior. Auden, en cambio, ofrece una visión estamental y emblemática de la sociedad (el médico, el párroco y el granjero son símbolos de un orden tradicional y, en este sentido, familiar, seguro, estable), a la que se opone la irrupción de una amenaza violenta venida desde lejos, y que genera miedo e inseguridad. Pero él no toma partido y rehúye todo maniqueísmo. Lejos de *juzgar*, se limita a *constatar.* Por eso *su* protagonista, *su* víctima, ha de permanecer al margen del orden viejo y del orden nuevo, puesto que encarna la individualidad de un individuo sensible a quien de pronto acorralan fuerzas temibles y desconocidas.

Es, pues, evidente que «La imprevisión» propicia una interpretación unívoca, mientras que «O What Is That Sound», al renunciar a un «mensaje» tan marcadamente denotativo, permite un número mayor de niveles interpretativos, posibilitando una lectura alegórica del poema. En este sentido, y sin olvidar el hecho de que el poema de Auden tiene una representatividad histórica mucho más relevante que el de Alberti —esto es, que refleja con mayor claridad el momento en que fue escrito (7)—, hay que acabar concluyendo que aquél es el más complejo y ambicioso de los dos.—*BERND DIETZ (Jardín del Sol, 76. TACORONTE, Tenerife).*

---

(7) No se trata aquí de comparar la adecuación de cada una de las dos composiciones con su momento histórico en orden a la valoración de las mismas. Pero es curioso observar que los poemas de Alberti contemporáneos de «O What Is That Sound», no obstante su coherencia ideológica, resultan menos unívocos que «La imprevisión».

MAESTROS, ESCUELAS Y MAGISTERIO DE ALVARO DELGADO

Alvaro Delgado nació en Madrid en el mes de junio de 1922, en la calle de la Esperanza, entre las plazas de Antón Martín y de Lavapiés, en un hogar de clase media, liberal, católico y un tanto galdosiano. El tiempo de su nacimiento es una época de inestabilidad precursora de la dictadura de Primo de Rivera, tiempo marcado por las tres fuerzas de la burguesía, la industrialización y el obrerismo, que se traducían por tensiones económicas, huelgas y conflictos en la capital de una España sobre la que se estaba extenuando un modo de ser y se desconocía el tipo de mundo hacia el que posteriormente se iba a llegar. El propio Alvaro guarda en sus recuerdos como sensaciones predominantes de esa época el intenso frío y los caracterizantes propios de una cultura de la pobreza, ostensible en casi todos los lugares de Madrid, y la presencia de un espectáculo popular, la fiesta de toros, y de un entretenimiento de clases medias, la zarzuela, a los que su padre dedicaba una especial atención.

En 1937 estudia con Daniel Vázquez Díaz en la Escuela de Bellas Artes, instalada en el Museo de Arte Moderno; son sus compañeros Francisco San José, Carlos Pascual de Lara, Gregorio del Olmo, Cirilo Martínez Novillo, Luis García-Ochoa, Enrique Castelo, Gil Parrondo y Perecito. En 1939, en una tertulia en casa del escultor Aventín, conoce a Benjamín Palencia, que luego tendría una importancia relativa en la obra del pintor a través de la experiencia de la «Escuela de Vallecas».

En 1941 trabaja como administrativo con un agente de bolsa de Madrid. En 1942 participa en la primera exposición de la llamada «Joven Escuela de Madrid», en la Galería Buchholz. En 1943 lleva a cabo su servicio militar, paréntesis que interrumpe su actividad plástica. En 1944 participa en una exposición nacional de las estampas de La Pasión, presentando dos dibujos: «La oración del huerto» y «El beso de Judas». Al año siguiente lleva a cabo su primera exposición individual con una selección de acuarelas en la Galería Clan, de Madrid. En 1947 es presentado por la Academia Breve de Crítica de Arte; ofrece una exposición en el Museo Nacional de Arte Moderno y participa en la Exposición de Arte Español en Buenos Aires. En 1948 expone en la Galería Buchholz y participa en la Quinta Exposición Antológica de la Academia Breve de Crítica de Arte. Al año siguiente vuelve a exponer en Buchholz, participa en la Bienal de Venecia y expone en la Galería Studio, de Bilbao, y en el Museo de

Arte Moderno. También en esta época recibe una beca del gobierno francés y se presenta en las Galerías Layetanas, de Barcelona.

A principios de la década del cincuenta expone con los componentes de la «Escuela de Madrid», en Biosca. Vuelve a presentarse en las Galerías Layetanas y ofrece una exposición en Aranás Darras, de San Sebastián. En 1952 obtiene el premio «Cuba» en la II Bienal Hispanoamericana y expone en la Sala Libros, de Zaragoza. Un año después se presenta en la Sala Estilo, de Madrid, y descubre el paisaje asturiano, comenzando una estancia en Navia, que años después va a dar lugar a que establezca un estudio en este pueblo. Sendas exposiciones en la Galería Sur, de Santander, y en la Asociación Artística Vizcaína, completan su labor de este año.

En 1954 participa en la III Bienal de Arte Hispanoamericano. Expone en la Galería Illescas, de Bilbao, y se publica un estudio de Sánchez Camargo en su libro «Pintura Española Contemporánea: La Escuela de Madrid». El año 1955 obtiene el gran premio de la Bienal de Alejandría de Arte Mediterráneo. Presenta acuarelas y dibujos en la Galería Alfil y expone en Navia. En 1956 es becario del gobierno italiano y al año siguiente celebra su primera exposición en la Caja de Ahorros de Asturias, en Oviedo. En 1958 expone óleos en la Galería Biosca; y 1959 es un año de particular actividad, presentándose en el Club La Rábida, de Sevilla; en la Sala Gaspar, de Barcelona; en la Sala Libros, de Zaragoza; en Dintel, de Santander, y participa en la Bienal de São Paulo.

A lo largo de la década del sesenta obtiene varios premios, entre ellos, la primera medalla de dibujo a la Exposición Nacional de Bellas Artes; la Beca March, con la que inicia su trabajo en torno al cuadro de Goya *Los fusilamientos de la Moncloa;* obtiene el gran premio medalla de oro en el XII Salón Nacional del Grabado; el gran premio de dibujo en el I Certamen Nacional de Artes Plásticas; participa en la I Bienal de París y en la Exposición «Cinco Artistas Españoles en Nueva York»; expone también en la Sala Altamira, de Gijón; en la Caja de Ahorros de Asturias; en la Galería Biosca, de Madrid; en la Caja de Ahorros de Salamanca; en la Galería Pintores Contemporáneos, de París; en la Galería Moretti, de Montevideo; en la Galería San Jorge, de Madrid; participa en la Exposición «Cinco Pintores Españoles en Londres», presenta su serie *Bichos para matar;* vuelve a presentarse en la Bienal de São Paulo; participa en la Exposición «Arte de América y España»; se presenta en México; es seleccionado igualmente para la muestra «Veinticinco Pintores Españoles en Roma», y, en general, realiza una importantísima actividad expositora en casi todos los lugares de España.

En 1970, sus experimentos con el retrato, que ha iniciado a través de una serie de interpretaciones de la fisonomía del Negus Haile Selasie, cristalizan en una reducida pero interesantísima exposición en la Galería Richelieu, de Madrid, y al año siguiente los experimentos en torno a los tipos de La Olmeda, que comienzan en 1965 al fijar su residencia en este pueblo madrileño, se hacen patentes en una exposición celebrada en el Museo Español de Arte Contemporáneo y en otro en la Galería Kreisler. Al mismo tiempo reanuda sus trabajos sobre el tema de los fusilamientos, de Goya, que luego va a patentizar en una exposición sobre los desastres de la guerra, aun cuando es éste un tema que no le gusta habitualmente exponer, por entender que se trata de una realidad excesivamente dolorosa para que los resultados de una investigación se expongan y comercialicen como otro cualquier tipo de pintura.

Hasta el fin de la década de los años setenta, época en la que es elegido académico de Bellas Artes, la pintura de Alvaro Delgado se vuelve al pasado, preocupándose por retratar figuras de la historia española y realizar interesantes *d'après,* entre los que hay que señalar una serie sobre el tema de «Susana y los viejos». En 1980 realiza una importante exposición en la Caja de Ahorros de Asturias, que hasta la fecha constituye y representa la gran muestra de su arte en una época de madurez y de consolidación.

EN LA META DE CUATRO MAGISTERIOS

Con motivo de la exposición celebrada en la Caja de Ahorros de Asturias, Alvaro Delgado, que es un afortunado y fácil escritor, publica un breve resumen de su biografía en el que es indispensable destacar algunos puntos. En primer lugar, el pintor nos habla de su tío Eusebio, hombre de ideologías izquierdistas, al que es deudor de muchas importantes experiencias. El pintor lo recuerda con las siguientes palabras: «Existe en la familia paterna un hombre que ha de tener importancia en mi curiosidad infantil, el tío Eusebio, personaje de extrema integridad moral, miembro del Partido Comunista, heroico, entra-sale constante de la cárcel, quien me lleva a escucharle en actos políticos en donde interviene. Es él quien me hace conocer el Museo del Prado, donde vamos las mañanas de los domingos, el primero que me habla de los grandes maestros de la pintura, quien me presta los primeros libros que leo, románticos, alemanes y franceses y ¡cómo no!, rusos prerrevolucionarios. Tremendo partidario de la comuna y de la revolución rusa de 1917, viste



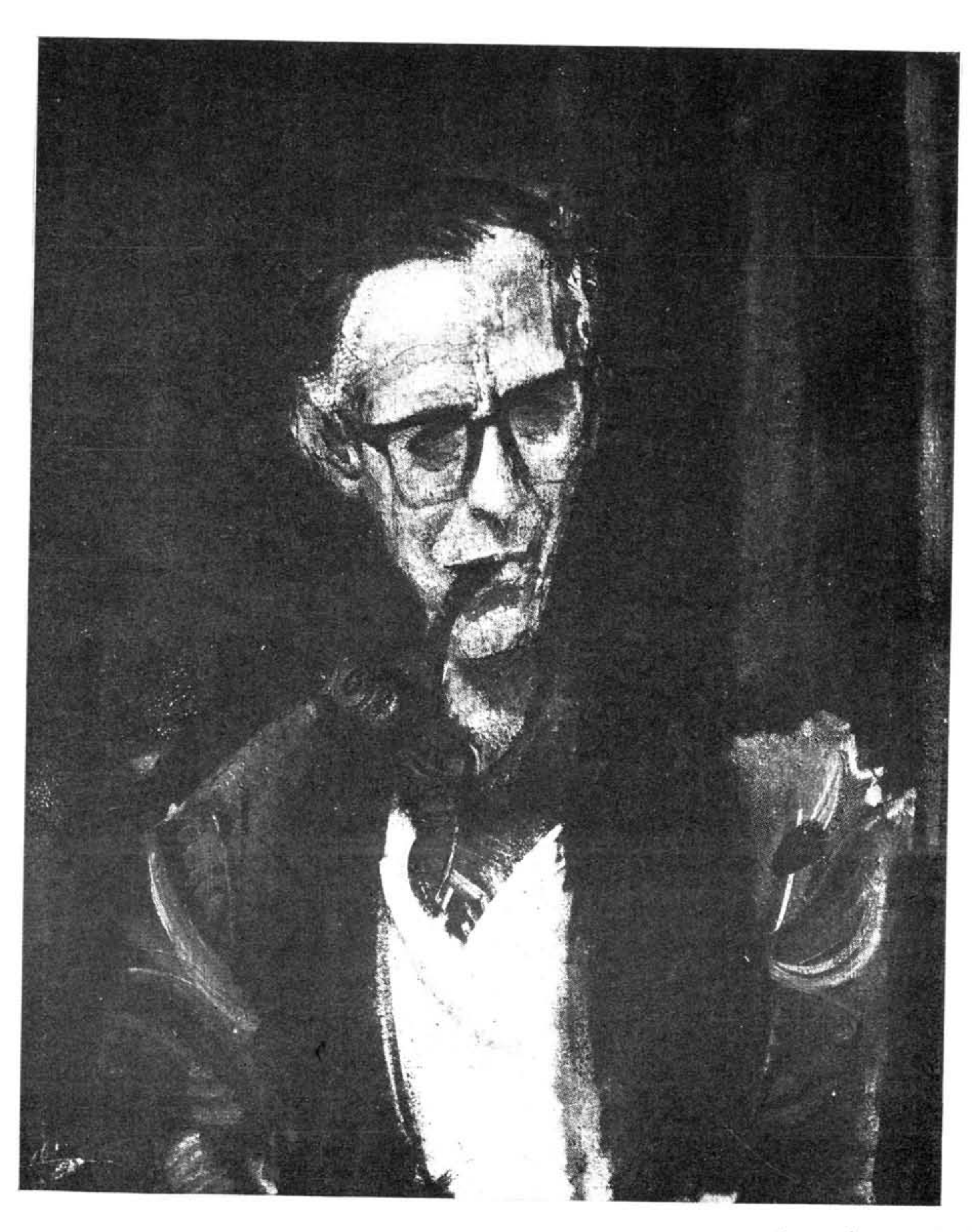
El escudero



Jovellanos



Severo Ochoa



Carmelo Soria

y se conduce de una manera que hace sospechar que estaba presente en la estación Finlandia el día que Lenin desembarcaba en San Petesburgo dispuesto a todo. El fue también quien años más tarde me *regaló mi primera caja de colores y mi primer caballete de pintor.»*

Al lado de esta presencia inicial, que Alvaro Delgado ha recordado siempre, existen tres grandes figuras de la pintura a las que en cierta medida el pintor reconoce la categoría de maestros; el primero de ellos, Daniel Vázquez Díaz, del que fue discípulo junto con Francisco San José; Carlos Pascual de Lara, Gregorio del Olmo, Martínez Novillo, Luis García-Ochoa, Enrique Castelo y Gil Parrondo, en la Escuela de Bellas Artes durante los años bélicos de 1937.

Prácticamente con los mismos compañeros, aun cuando algunos habían tomado otros rumbos y otros fueron discriminados por pintorescas causas, Alvaro Delgado participó en los años 1939 y 1940 en la experiencia de la «Escuela de Vallecas», que animaba Benjamín Palencia, tomando todas las precauciones imaginables para no dejar traslucir que antes de esta experiencia había existido otra que animó y dirigió el escultor Alberto, en la que Palencia desempeñaba poco más que un papel de comparsa y que luego le animó a erigirse en maestro de los jóvenes pintores de los años cuarenta, cuando Alberto se encontraba exiliado en Rusia y otras de las personas que habían participado en la primera experiencia habían desaparecido. Palencia, al que San José reconoce auténtico magisterio y da gran importancia a la «Escuela de Vallecas», fue muy ambiguamente el maestro de una casi inexistente Escuela, y esto esencialmente por caracteristicas de su propia psicología. Un hombre sin ninguna grandeza, ni generosidad alguna y poseedor de una cultura menos que mediana —a pesar de la influencia de su tío, que probablemente aconsejó e inspiró su obra e instigó sus escritos— como era Palencia, no pudo ser maestro de nadie y las dos narraciones que existen de lo que fue la Escuela, no comprometidas económicamente con Palencia ni con sus herederos, demuestran a las claras la inexistencia de la Escuela, con lo que evidentemente el magisterio de Palencia es para Alvaro Delgado una enseñanza *a senso contrario.*

El propio Alvaro Delgado ha destacado el interés que tuvo para él la presencia y el magisterio de otra gran figura de la pintura española de su tiempo: Pancho Cossío, que como interlocutor en su función de esclarecedor de claves y enigmas que era lógico rodearan a los jóvenes artistas de aquel tiempo, tuvo para el pintor madrileño una importancia fundamental, que en algunas épocas llega incluso a traducirse en la formación de la peculiar voluntad de estilo de Alvaro Delgado.

EL PASADO COMO MAESTRO

Hay una dimensión fácilmente localizable en la obra y en la trayectoria de Alvaro Delgado. Para él, aparte de una serie de admiraciones que le han llevado a estudiar e identificarse con las soluciones de artistas como Rembrandt, de Goya, de Kokoschka, Sutherland y Bacon, el pasado en conjunto es una forma de magisterio. Prácticamente en todas las obras decisivas de su tarea pictórica, El Prado se convierte en el repertorio y la continuidad de una serie de visitas, cada una de las cuales se identifica con un hallazgo. Algunas veces, estos encuentros dan lugar a afortunados *d'après,* a tensas e inteligentes identificaciones que el artista realiza con el modo de hacer de creadores que le han precedido, como El Greco, Velázquez o Goya, y en este sentido cabe recordar una importante exposición realizada hace no mucho tiempo, en el Club Urbis, de Madrid, en torno a la visión y la revisión de los retratos de personajes tal como los interpretaban los grandes maestros españoles.

Para Alvaro Delgado todo lo que ha ocurrido en el mundo de positivo y de negativo y en la medida en que ha llegado a obtener noticias sobre ello e incorporarlo de una u otra forma a los determinantes de su sensibilidad, es un sujeto de reflexión sobre el que se pueden pasar actitudes, vivencias, descubrimientos y trabajos. Lo transcurrido es una cantera inagotable, en la que se encuentran lo mismo el dogma que la libre expresión. Y con esta deliberada necesidad de buscar en el pasado, Alvaro Delgado ha llegado a coronar una de las obras más importantes de la pintura española contemporánea.

EL MAGISTERIO COMO LEGADO

En el encuentro de esta trayectoria, en la fidelidad a un repertorio de ideas que el pintor profesa con extraordinaria diafanidad, se encuentra a su vez un magisterio que ha contribuido directa e indirectamente a enseñar, a mirar y a pintar a los españoles de los últimos años. Su gran hallazgo en torno a la polivalencia de los estilos, los sistemas de imágenes y los «ismos», se traduce en una inalterable fidelidad a los elementos más concluyentes de su propio modo de ser, y en este orden la lealtad consigo mismo es el principal ingrediente para Alvaro Delgado de una pintura que cultiva los géneros en su totalidad, sin establecer servidumbre alguna y que se traduce de manera clara y concluyente por una inacabable sensación de compromiso con el hombre, de interés que no se agota por el ser humano,

un entusiasmo de humanidad que pone a contribución en todas sus aventuras plásticas y que hace de él en la pintura de nuestros días un maestro prácticamente sin límites, fronteras, ni inhibiciones, sólidamente apoyado en el reconocimiento a un amplio repertorio de magisterios y maestrías que representan como un transfondo inagotable, como el peculiar alimento espiritual en que se fortalece una pintura.— *RAUL CHAVARRI. Instituto de Cooperación Iberoamericana (Avenida Reyes Católicos, 4. MADRID-3).*

RAINER WERNER FASSBINDER: UNA MUERTE ANUNCIADA

Hay artistas que parecen presentir, oscuramente, que su vida será breve. Y quizá por eso su naturaleza está dotada de una enorme capacidad creadora y una similar aptitud para llevarla a la práctica. Esta urgencia ardiente e infatigable suele manifestarse en planos diversos y su fertilidad se proyecta tempranamente. No hace falta citar los ejemplos clásicos, Mozart, Schubert, Buchner... La muerte reciente de uno de los mayores cineastas jóvenes de nuestro tiempo, Rainer Werner Fassbinder, reitera el fenómeno con una sorprendente simetría. Había nacido en Bad Woerishofen, Baviera, en 1946; tenía ahora, por lo tanto, treinta y seis años. Desde 1965, en que dirige su primer cortometraje, *Der Stadstreicher* (El vagabundo de la ciudad), Fassbinder multiplicará su actividad en el cine, sin olvidar que simultáneamente escribe guiones para otros, actúa, dirige y crea obras en el teatro; también en televisión, su actividad será abundante y original.

En 1969, su primer largometraje, *Liebe ist Kälter als der Tod* (El amor es más frío que la muerte), produce una notable impresión, por su audacia y ese frío furor que siempre encerrarán sus angustiados personajes. El que fue una especie de niño prodigio teatral invade el cine con orgullosa independencia. Realizará sucesivamente 23 largometrajes (incluyendo *Querelle,* sin estrenar a su muerte), guiones para otros directores (notoriamente *Schatten der Engel,* que escribió conjuntamente con su director, Daniel Schmidt) y 15 telefilmes, entre ellos el notable *Bremer Freiheit.*

Sus primeros acercamientos al arte representativo fueron a través del teatro, estudiando en el Fridl-Leonard Studio, de Munich.

En 1967 se unió al grupo «Action-Theater», como actor y luego como director. En 1968, el grupo estrenó su primera obra, *Katzelmacher* (Emigrante del sur), que él mismo trasladará al cine en 1969. Meses después fue clausurado por la policía y Fassbinder, junto con otros diez actores del grupo, entre ellos Peer Raben y Hanna Schygulla, funda el «Antitheater». Este grupo y sus actores, músicos y asistentes, forman alrededor de Fassbinder una unidad creadora muy dinámica, cuya labor se prolongará en la mayoría de sus filmes.

El resultado es una obra muy coherente, pese a su abundancia, que ha caracterizado con rasgos propios un discurso expresivo que lo une a los nuevos realizadores alemanes de los años setenta: Werner Herzog, H. J. Sybelberg, R. Hauff, Peter Lilienthal, Win Wenders; y también, pese a las diferencias personales, con los adelantados del «Bubis Kino» de los años sesenta, como Volker Schloendorff, Alexander Kluge o Peter Fleishmann...

UN MUNDO DESOLADO

«Es cierto que mucho de lo que hay en mis películas lo he vivido. Dicho de otra manera, yo mismo soy mis películas... Está todo muy claro; creo que así me planteo cuestiones de modo más preciso en relación con las estructuras del estado en que vivo y en el que he sido educado. A esto me refiero para plantearme preguntas: ¿Qué es todo esto? ¿Qué es esta sociedad que, por ejemplo, da tanta importancia al dinero, que obliga a las mujeres o a todas las minorías a comportase de una determinada manera para poder existir?» (1).

Esta nítida declaración de Fassbinder ayuda a comprender su mundo y el de sus obras: un mundo desolado, más bien cínico, cuyos personajes se hunden frecuentemente en la ignominia y la muerte con una fría desesperación que los transporta más allá de sus modestos deseos de felicidad o, más exactamente, de «confort».

También conviene detenerse en esas puntualizaciones del autor. Sin duda hay mucho de él mismo en sus filmes, más allá de las habituales identificaciones de todo artista con sus obras; su aislamiento familiar (2), su condición de adolescente con talento que devora

---

(1) De una entrevista de Georges Bensoussan con la colaboración de Florian Hopf para el programa de Antenne 2, de la TV francesa, propalado el 27 de abril de 1981.

(2) En una entrevista, Fassbinder recordaba su infancia y señalaba que «su familia era más bien caótica» y que respondía su medio a las «normas burguesas». Su padre era médico y su madre traductora. Al respecto, Fassbinder comenta: «Sí, todo el mundo debe vivir de algo, pero éste era, sin embargo, un matrimonio que no respetaba el orden y las leyes como la mayoría de las familias. En el fondo, yo crecí casi sin mis padres y muy pronto

cultura, sus relaciones (determinantes en el futuro) con el mundo de la droga y la homosexualidad. La Alemania donde se ha educado es la que ha olvidado ya, sin que sus huellas internas desaparezcan, la miseria de la posguerra y los recuerdos del holocausto hitleriano. Es la Alemania de Adenauer, que reconstruye la disciplina y el sentido autoritario del pasado bajo las formas de un capitalismo liberal, que se enriquece con rapidez. Esta prosperidad material produce, como es habitual, una juventud que abomina del entorno burgués satisfecho, pero comparte su mismo dios: el dinero.

De hecho, los padres de Fassbinder se divorciaron en 1951, cuando éste tenía cinco años. Aunque nunca se ocuparon de él, gravitan, como sus experiencias, en el cine posterior. Su madre aparece a menudo en uno u otro personaje; éstos, en cambio, nunca hablan o mencionan al padre. Esos jóvenes solitarios de sus primeros filmes suelen, en cambio, tener un hermano. Como Fassbinder era hijo único, puede entenderse, como él mismo lo ha confirmado, que es una transposición de deseos.

Los jóvenes «outsiders» de *Gotter des Pest* roban o matan sin casi proponérselo, con un fatalismo estólido, mientras buscan sin mayores esperanzas una escapada a la camaradería o el amor casual. Igualmente, los jóvenes burgueses de *Der amerikanische Soldat* merodean entre los cafés sórdidos, las casas recargadas y ajenas de sus padres y la vaga imitación de los filmes negros norteamericanos. Ni la política ni el antiguo sentido reivindicador de los movimientos sociales llegan a interesarles. Simplemente no creen que el cambio sea posible, aunque se asfixian en la cruda sociedad de consumo. El dinero, otra vez, aunque les sea poco accesible (porque tampoco se sienten capaces de entrar en el mecanismo), lo buscan con violencia o con docilidad.

Más allá de estos arribistas desencantados están los personajes que no quieren «adaptarse» y van hacia una autodestrucción casi pura, como Petra von Kant, Emmi y Ali *(Angst essen Seele Auf* o *La angustia corroe el alma,* más conocida como *Todos nos llamamos Ali)* o el Hans de Der *Händler der vier Jahreszeiten (El frutero o El mercader de las cuatro estaciones).*

Estos desdoblamientos del autor, proyectados glacialmente en unos seres sin historia, tratan a menudo la situación de las mino-

---

comencé a vivir solo. De ese modo, desde los siete a los nueve años viví solo en un apartamento que compartía con otras dos personas. Mi madre, enferma en esa época, había alquilado una parte, pero sin nadie que se encargase de cuidarme u ocuparse de mí. En esa casa, en ese apartamento, lo único que estaba a mi disposición era la literatura y el arte. Cuando se me ofrecía algo era, por ejemplo, un libro sobre Durero, cuando tenía yo cinco años...»

rías oprimidas dentro de la sociedad: los jóvenes, los delincuentes ocasionales (*Katzelmacher, Der amerikanische Soldat, La ley del más fuerte*), los homosexuales, la mujer. Los retratos femeninos de *Effi Briest, Maria Braun, Lili Marleen* son particularmente significativos; al respecto, observaba Fassbinder (3): «Hallo que la mujer, el comportamiento forzado de la mujer en la sociedad, dice más y mejor acerca de esta sociedad que el comportamiento de los hombres, que prefieren vivir como si todo anduviera bien. Las mujeres sienten más rápidamente, de manera más precisa, y mucho antes, que algo anda mal, que no marcha. Ellas no lo sienten aún lo suficiente y no se comprometen lo suficiente. Pero gracias a las mujeres se pueden mostrar muchas cosas.»

Hay, de todos modos, un período en que los filmes de Fassbinder tienen un fuerte elemento autobiográfico (de sí mismo y de su grupo), y otros siguientes en que el distanciamiento es más objetivo. Ya decía en 1974, cuando tenía veintiocho años, cuando se le sugiere que a partir de *Warnung vor einer heiligen Nutte* (1970) su autorrepresentación se desdobla por intermediación de muchos personajes: «No puedo negarlo, si bien pienso haber realizado, en otros filmes hechos antes, una autorrepresentación más exacta. Creo que *Warnung vor einer heiligen Nutte* es la representación de un grupo, casi el análisis de un comportamiento de grupo, de ese grupo, en tanto que me parece que *Liebe ist kälter als der Tod, Götter des Pest* y *Rio das Mortes* (y, con algunas restricciones, *Whity* y *Der amerikanische Soldat*) contienen las más fuertes representaciones. Por lo tanto, diría que, de hecho, cada personaje es una parte de mí mismo, aun si se contradicen parcialmente. En *Pionere in Ingolstadt* se encuentran aún restos de viejas cosas, mientras que *Nutte* es efectivamente el último filme antiteatro, si bien *Pionere...* se rodó un año más tarde. Los filmes siguientes son naturalmente autobiográficos también, si se quiere, pero son diferentes porque un año transcurrió entre *Pionere* y *Händler der vier Jahreszeiten* —estuve un año sin filmar— y hallé una posibilidad de no hacer autobiografía onírica, sino de expresar lo que tenía que decir de una manera más objetiva. Entonces comencé a verme en relación con mi entorno y no solamente conmigo mismo o con mis amigos. Esta es una diferencia entre los filmes del antiteatro (4) y los siguientes. Habrá, ciertamente, otra fase, si tengo la posibilidad de cumplirla y si vivo lo suficiente.»

---

(3) Entrevista en Antenne 3.

(4) El grupo Antithather, fundado en Munich en 1965 y al cual se unió Fassbinder en 1967.

Esa posibilidad existió, por cierto, y, si bien no vivió largo tiempo, pudieron aparecer otras etapas en su frenesí creador de dos películas por año... En ese período de ocho años, hasta su muerte en 1982, Fassbinder realiza obras en la línea experimental que marcaba sus comienzos, otros donde proyecta sus temas en formas más clásicas (o quizá más accesibles al espectador común) que emprenden una saga de la Alemania de los años cincuenta, que podría situarse entre *Chinessisches Roulette (Ruleta china,* 1976) y *Die Sehensucht von Veronika Völss (La ansiedad de Veronika Vöss,* 1981-82).

Pero antes de llegar a esta fase —en la cual Fassbinder tiene ya una fama casi mítica y dispone de medios de producción abundantes y a veces, como en *Ruleta china* y *Despair,* bordea peligrosamente el filme híbrido e internacional de factura industrial— hay una serie de filmes donde se equilibran dos códigos: el estilo lleno de citas y homenajes a cineastas que admira (Fuller, Douglas Sirk, Godard, Nicholas Ray), pero que también sigue las líneas de su teatro, a su vez influido por el cine, domina la primera etapa; luego se produce una reelaboración de los «Géneros» glosados entonces (el melodrama, el cine negro, el drama, el filme social). Al fin, como escribe Noël Simsolo, los estereotipos son llevados a un límite y comienzan a funcionar «al revés».

CINE Y POLITICA

Se ha criticado en diversos tonos el sentido «político» de los filmes de Fassbinder. Jugando superficialmente con la ubicación de sus personajes respecto a su contexto social se habla de su nihilismo izquierdista o derechista, sin observar que en ellos se manifiesta a la vez la empatía de los sentimientos y una voluntad de interrogación histórica. En este sentido hay declaraciones de Fassbinder que son suficientemente explícitas, puesto que reafirman lo dicho en sus películas y obras de teatro o televisión, así como sus dificultades con la censura indirecta del Estado, manifestada en sus series de televisión (5).

«La Alemania de hoy no es ni la República de Weimar ni, aún menos, el Tercer Reich, no es aún nada de eso. Sin embargo, tiene un destino político del cual me habría alejado si Franz Josef Strauss hubiese ganado las elecciones, porque este país, esta democracia,

(5) Entrevista realizada en febrero y marzo de 1974 por Wilfried Wieland y Wilhelm Roth. Extractada de *Ecran 74,* núm. 31, París.

dispone de leyes que han sido votadas en parte durante un período histórico. Si estas leyes de excepción (o de urgencia) que ya existen cayeran en malas manos, podrían hacer de esta democracia una cosa muy distinta de lo que es. Tanto las personas que dirigen este país como las leyes de que disponen, no pueden volverse contra nosotros, o sea contra quienes no están del todo de acuerdo con el Estado. En tanto no las utilicen contra nosotros hallaré soportable este país. Pero sé, al menos lo creo, que estamos sentados sobre un volcán.»

Más adelante, Fassbinder aclara su posición de desacuerdo con el Estado: «Es exacto. Quiero decir con eso que yo estoy contra este sistema como lo estoy, por otra parte, contra todo sistema, porque pienso que el hombre podría ser capaz de inventar una sociedad sin poderes dominantes y sus figuras jerárquicas. Estoy absolutamente convencido de que eso es posible. Y creo también que sería una vida más bella y mejor para cada uno de nosotros. En este sentido estoy evidentemente contra el Estado.»

Y a la pregunta siguiente, que le atribuye entonces una especie de «anarquismo clásico e idealista del siglo XIX», Fassbinder respondía entonces: «Utilizar el término anarquismo en la actualidad es algo delicado, porque está ligado a un término tal como *terrorismo*, o qué sé yo... Pero se trata, en efecto, si se toma la pena de comprenderlo, del anarquismo clásico e ideal del siglo XVIII. ¡Eso es!» (6).

Hace poco (julio de este año), la revista alemana *Der Spiegel* publicaba un inquietante *dossier* sobre el auge racista y xenófobo de la Alemania Federal de 1982, revelando asimismo el crecimiento de las organizaciones de extrema derecha, algunas explícitamente neonazis, sus ataques a inmigrantes extranjeros, que varias veces han llegado al asesinato, la lenidad de la vigilancia policial sobre estos hechos y, por añadidura, la escasa importancia que dan las autoridades al creciente fenómeno de la actividad neonazi entre la población juvenil.

Un año antes, en la entrevista citada, Fassbinder señala el peligro de este extremismo de derecha y el error que significa creer, como las autoridades actuales de Alemania (socialdemócratas), que este terrorismo blanco es más inofensivo que el de izquierdas. Relata, por ejemplo, que después de propalarse por televisión los primeros episodios de su telefilme *Berlin Alexanderplatz*, recibió verdaderas amenazas de muerte: «Hay, en Colonia, una asociación reconocida qeu se llama "Verein zur Erhaltung der Sauberkeit und

(6) Entrevista para Antenne 2, París.

Reinhit Deutschlands" (Asociación para el mantenimiento de la propiedad y la pureza de Alemania). De ella recibí verdaderas amenazas de asesinato» (...).

Hay, pues, sobre todo en los últimos filmes, una evidente voluntad del autor para expresar y situar la verdadera situación de la Alemania contemporánea, así como en sus historias de los años cincuenta un análisis de épocas decisivas y de sus raíces en el nazismo subyacente, que, como observa *Der Spiegel,* revive con fuerza y aprovecha el descontento de la juventud, el paro y la crisis económica creciente. En *Alemania en otoño* (7), por ejemplo, ha chocado que Fassbinder «hablase de política», es decir, que expresase la situación del individuo frente a la política del Estado... «Lo que ha sorprendido y molestado a mucha gente —dice el autor— es que no me asuste tanto el terorrismo como el uso que el Estado mismo hace de él para hacerse más fuerte y poderoso.»

Resulta curioso, otra vez, que ciertos comentaristas vean en filmes como *El casamiento de María Braun* y *La ansiedad de Veronika Völss* (y antes en *Lola* y *Lili Marlen)* la «nostalgia del pastiche» o el *revival* del cine negro y otras modas cinéfilas. Parece más justo pensar que Fassbinder evoca los fantasmas del pasado (el nazismo triunfante en *Lili Marlen;* el lapso entre la guerra y la derrota en *María Braun;* el «milagro económico» y la corrupción en los años cincuenta en *Lola;* otra vez los años cincuenta, a través de una olvidada estrella de cine nazi, en *Verónika Völss),* para extraer ciertos paralelismos con el presente. La nostalgia que envuelve las imágenes «retro» de estos filmes es un decorado que, significativamente, ilustra las tentaciones de la Alemania actual por el antiguo fascismo que revive entre sus cenizas. Basta leer el ya citado *dossier* de *Der Spiegel* para descubrir que las inquietantes premoniciones de Fassbinder, envueltas en los ropajes de un falso melodrama decorativo, corresponden a una ominosa realidad.

LA ESTETICA FASSBINDERIANA Y SUS EQUIVOCOS

Ya hemos comentado los elementos antológicos del cine americano que Fassbinder solía citar, lo mismo que sus apoyaturas en el melodrama, el «kistch» y la nostalgia. Estas citas visuales y musicales han dado origen a su leyenda de cineasta barroco, «coleccionista» de

(7) *Deutschland in Herbst* (77-78). Fassbinder realizó el segundo episodio. Los otros los dirigieron A. Brustellin, Alexander Kluge, M. Mainka, E. Reitz, K. Ruppe-Cloos, V. Schlöndorff y B. Sinkel.

géneros y homenajes a sus autores preferidos, de Sirk a Godard... Podría pensarse, en cambio, que su utilización del «género» hollywoodense (especialmente de los años cincuenta) es una forma de desmontar, de hacer estallar, los mecanismos de estilos en decadencia. Estos, entonces, se convierten en piezas testimoniales de una «estética en decadencia», que Fassbinder utiliza distanciadamente. No es casual que la nostalgia «retro», el «kistch» y la recreación de estilos del pasado (en la moda, en el arte) reaparezcan casi siempre en épocas de crisis y conmoción social, como las que sucedieron a las conmociones del sesenta y ocho, o los retornos a las políticas conservadoras de los años setenta.

Del mismo modo, hay una interrelación entre la escritura teatral y la cinematográfica. En sus filmes, basados en obras dramáticas suyas *(las amargas lágrimas de Petra von Kant, Pioniere in Ingolstadt, Katzelmacher)*, hay una penetración del gesto y el espacio del teatro que se deforma o sublima en el encuadre, el movimiento de cámara y la angulación. Asimismo, el estatismo del espacio teatral se transforma en un recurso fílmico que Fassbinder utiliza a menudo para encerrar sus secuencias en un helado círculo vicioso, como si sus personajes no pudieran avanzar en el tiempo, condenados a repetirse en un infierno consabido. Por el contrario, algunas de sus piezas teatrales, como *Bremer Freiheit* (1973) están penetradas por una intrusión de efectos cinematográficos que, paradójicamente, aumentan el clima teatral en la versión filmada de la pieza.

¿Qué quedará de la obra multitudinaria de este «enfant terrible» del cine y del teatro? Contra la opinión de sus detractores, que, apoyándose en su período más débil, el que comienza con *La ruleta china*, ven a Fassbinder como un forzado recopilador de modas «retro», puede considerarse su obra más valiosa (desde sus primeros filmes experimentales hasta *Mamá Kunster va al cielo o Satansraten)* como un adecuado testimonio de una época. Naturalmente, como todo artista auténtico, trasciende el mero testimonio y adquiere una dimensión clarificadora que ilumina zonas oscuras del hombre.—*JOSE AGUSTIN MAHIEU (Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha. MADRID-13).*

Sección bibliográfica

«ANTOLOGIA DE LA POESIA HUNGARA», UNA LITERATURA NACIONAL CON RAICES UNIVERSALES

¡Apasionante experiencia la de descubrir la poesía de un país del que nada sabíamos de antemano! Curiosa sensación la de ir penetrando, poco a poco, en los misterios de su creación para asistir, con asombro, a la revelación de excelentes poetas sobre barreras lingüísticas y geográficas. Si esta experiencia se puede realizar, además, durante un viaje por el país que refleja esa poesía, la aventura es aún más apasionante. Una pasión que es también una lección de modestia. ¡Cuántos lugares comunes aventados en aras de un viaje y de las lecturas que no quieren ser superficiales y que intentan captar el alma de un pueblo que desfila delante de nuestros ojos! Al final de la experiencia podemos decirnos: ¿qué sabíamos «realmente» de Hungría?, ¿qué conocemos en verdad de su poesía?

Este verano —gracias a dos felices coincidencias— tuve esta «única» experiencia (1): descubrir Hungría, descubrir su poesía, descubrir cuán poco sabemos —o cuánto ignoramos— sobre las culturas que injustamente llamamos «marginales» (¿marginales en relación a qué «centro»?). Claro que no es fácil abordar —para un hispanohablante— una poesía como la húngara, tan alejada geográfica y lingüísticamente de nuestro mundo. Sin embargo, más allá del exotismo que lo lejano y ajeno inevitablemente provoca, es evidente que la historia de Hungría y, por consiguiente, su expresión poética, se insertan en una preocupación temática universal. Un universalismo que afianza su especificidad y su particularidad.

---

(1) Entre el 17 y el 19 de agosto de 1981 la Universidad Eotvos Lorand de Budapest recibió el XX Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana, en el que participé en nombre de la Unesco. Posteriormente, invitado por la Comisión Nacional de la Unesco de Hungría, me entrevisté con poetas, escritores e intelectuales y visité varios puntos del país.

DEL IMPERIO FABULOSO A LA POESIA CONOCIDA

Hungría fue, en los tiempos del *Romancero*, sinónimo de imperio fabuloso y lejano. «No te espantes, caballero / ni tengas tamaña grima: / hija soy yo del gran rey / y de la reina de Hungría», canta el romancero de la condesita. Pero a partir de poetas como Sándor Petofi, Attila Jozsef y Endre Ady, ha sido una nación de creadores conocidos internacionalmente. Pero como sucede siempre cuando se ignora todo o casi todo de la literatura de un país, esos nombres aislados se aparecen como eslabones sueltos, sin conexión con un medio, con una historia y sin el necesario sostén de los muchos hombres desconocidos en el extranjero que forman el verdadero y rico tejido de generaciones y movimientos literarios. En el caso de Hungría esa ignorancia asumía proporciones casi absolutas.

¿Cómo penetrar esa literatura que se expresa en una lengua que no pertenece a ninguna de las familias neolatinas, eslavas o germánicas, aunque el país está en el corazón de una Europa fácilmente accesible? ¿Cómo acceder a la esencia de una creación escrita en un idioma fino-ugrio, esa familia lingüística con expresiones en Finlandia, Estonia y pequeños grupos étnicos que viven en el territorio de la Unión Soviética? Sólo era posible hacerlo gracias a las traducciones. Pero no traducción de poetas aislados que han triunfado internacionalmente o que, por haberse paseado por los salones de París, han logrado hacerse conocer en tanto participaban de una escuela o una tendencia «à la mode». Una traducción que brindara un panorama completo y que fuera insuficientemente representativa para reflejar la verdadera historia de un país.

Este es el primer mérito de la *Antología de la poesía húngara* que Eva Töth ha compilado y ha anotado, y que la Editorial Corvina Kiadó, de Budapest, acaba de editar en la «Colección Unesco de Obras Representativas» (2): presentar en español una poesía de la que apenas se conocían algunos ejemplos aislados. La obra contiene 230 poemas de 68 autores, desde el primer poema escrito en húngaro —«Lamentación de María»—, compuesto entre 1280 y 1310 y sólo descubierto en Bélgica en 1922, hasta la poesía contemporánea de la Hungría socialista.

Traducidos por la propia Eva Töth, las versiones poéticas se deben a diez poetas cubanos, entre los cuales está Eliseo Diego y Virgilio Piñera. Una notable excepción, la versión de Pablo Neruda del poema

---

(2) *Antología de la poesía húngara* (desde el siglo XIII hasta nuestros días). Selección, traducción, introducción y notas de Eva Töth. Corvina Kiado Editores, Budapest, 1981, 346 pp. Colección Unesco de Obras Representativas.

«Duerme» de Gyorgy Somlyó, quien fuera a su vez traductor al húngaro del gran poeta chileno. El resultado es un completo panorama que cubre casi setecientos años de creación poética y donde, más allá del descubrimiento de valores individuales, se asiste al afianzamiento de una expresión original, pero, sobre todo, al surgimiento de una nación.

DEL PAIS SIN FRONTERAS A LA ORGULLOSA NACION DE HOY

«Hasta ahora, sólo Italia logró producir / pero hoy vierte mi Pannonia bellas canciones también», escribía en 1450 el poeta Janus, de apellido desconocido, cantando a esa región de Pannonia que formaría el núcleo de la futura nación húngara. Un idioma que se busca en un pueblo que se esfuerza por delimitar su propio territorio: «Poseen al Norte los alemanes altivos / y soberbios, poseen al Sur turcos malditos», afirma con angustia Peter Bornemisza, en pleno siglo XVI, preguntándose: «¿Sí y cuándo habrá morada en mi Buda la buena?».

Son años y son siglos de invasiones, dominaciones y revoluciones frustradas. Pero también son años en que surgen las grandes epopeyas como la *Zrinyíada* de Miklós Zrínyi (1620-1664), comparable al *Paraíso perdido* de Milton y a las *Lusíadas* de Camoens, o *La fuga de Zalán* de Mihaly Vorosmarty. Son también los años de la poesía popular anónima, llamada de los «Kuruc», que se canta y se transmite oralmente, repitiendo: «¡Ay, mi hermoso pueblo / húngaro de antaño! / Cómo el enemigo / te ha roto en pedazos».

Son también «los tiempos tempestuosos del pueblo húngaro» de que habla Ferenc Kolcsay cuando ruega:

Bendice al pueblo húngaro señor
que deje atrás su adverso hado
y vea su trigo al fin maduro
este pueblo que ya ha pagado
por su pasado y su futuro.

La poesía de este período está llena de interrogantes y se aparece traspasada de un lúcido pesimismo. «¿Para la patria enferma hay en tu piano / desgarradoras cuerdas, sones?», pregunta el mismo Vorosmarty al compositor Liszt. Pero, poco a poco, estas interrogantes —¿Qué se vale si uno húngaro es?», se pregunta Endre Ady— se transforman en certitudes revolucionarias. En la explosión de 1848 se empiezan a tener las pruebas de que el pueblo húngaro no quiere seguir siendo un prisionero como «el estornino en su jaula». Esta construcción está hecha de la voluntad por dar a lo específico de un

pueblo la dimensión de una patria, a través de la fórmula «nos precipitamos a la revolución», porque «Nos da igual: no puede ser peor de lo que ha sido».

Pero en esta lección de la historia de Hungría se descubren también todas las expresiones literarias de los siglos que atraviesa: desde la orgullosa afirmación lingüística de Kazinczy, en «Nuestra lengua», hasta el amplio movimiento de la revista *Nyugat* (Occidente), pasando por el barroco, el romanticismo, el lirismo clásico y los movimientos de vanguardia europea como el simbolismo y el modernismo. Temas e interrogantes similares se expresan en estilos diversos, afirmando una constante y enriqueciendo una tradición, a la que no son ajenas ciertas formas del decadentismo, especialmente en los poetas que se exilan temporal o definitivamente del país.

A principios de este siglo, Endre Ady, en «Quejas de un joven descontento», escribe: «¿París, Pekín... Londres o Roma acaso? / Qué aburrida ciudad es esta Tierra» y reclama que «hace falta algún gran aldabonazo». Son los primeros poemas que descubren, detrás de lo particular y lo específico de Hungría, la necesidad de una revolución de alcance mundial. Una revolución que hunde sus raíces en la más flagrante injusticia social. «¿Por qué tardáis, revoluciones?», se exclama en otra ocasión.

La temática se internacionaliza a partir de la experiencia húngara. En la poesía realista, en el populismo y en esa forma original del llamado «surrealismo popular», se reclama que «¡Venga la revolución! ¡Venga la barbaridad! Venga, al menos, la verdad / después de tantos engaños y descuidos» (Mihaly Babits). La poesía se convierte en una forma de acción social, acompaña, precede y canta todos los movimientos populares, hasta la instauración del socialismo en Hungría.

En este período las revistas cumplen una importante función aglutinante. A la influencia de *Nyugat*, en sus tres diferentes períodos, debe añadirse *A Tett* (La acción), *Velasz* (Respuesta), *Szep Szo* (Argumento) y *Ujhold* (Luna Nueva). En estas revistas de gran difusión se puede rastrear el surgimiento de escuelas, tendencias y el afianzamiento de lo que puede ahora llamarse con mayúscula la Literatura Húngara.

CONTACTOS CRECIENTES CON AMERICA LATINA

De la lectura de esta antología surgen estas certezas señaladas, pero también algunos interrogantes. Se pueden leer poemas que cantan a la maravillosa naturaleza de Hungría, sus llanuras, sus

bosques y sus montañas, pero pocos versos hablan de la mujer, del amor, de la muerte, esas grandes constantes de toda literatura. El transporte lírico se vuelca en una preocupación nacional, trasciende siempre el esquema posible de un individuo o una época. Una sola mujer poetisa —Anna Hajnal— aparece citada, se recuerda en otra ocasión a «Mi madre» (Attila Jozsef), pero son ejemplos aislados.

Hay, sin embargo, un gran descubrimiento que la cuidadosa edición de Eva Töth nos depara: los contactos permanentes y sutiles entre la cultura húngara y la española y latinoamericana. Eva Töth se preocupa de señalarlos en cada uno de los momentos en que se producen: las referencias a la isla de Cuba que hace en el siglo XVI el poeta Peter Bornemisza, las de Mihaly Vitez sobre las «islas de la utopía» del Atlántico, Canarias, Cabo Verde y Azores, las de Ferenc Kolcsey a la obra del inca Garcilaso de la Vega, e incluye poemas como «El epitafio de un labriego español», escrito en plena guerra civil española por Attila Jozsef, «España, España», de Miklos Radnoti, y el hermoso poema a Allende de Istvan Vas: «¿Habrá sido un ingenuo?» ... «Con los ojos abiertos él hacía el recorrido de este hermoso / callejón sin salida. Con los ojos abiertos ante el monstruo a sueldo. El mundo no le prestó atención / por mucho tiempo: escándalos tenía en abundancia».

Estas relaciones entre España, América Latina y Hungría se pueden rastrear en otras direcciones, como hace el minucioso trabajo de Salvador Bueno, también editado por Corvina (3), pero las indicaciones que nos da esta antología bastan para tender los puentes que culturas tan diversas necesitan. Estamos, felizmente, lejos de los tiempos del *Romancero* y esta *Antología de la poesía húngara* acercando, por primera vez, el conjunto de una producción y de una historia a la lengua española, ha ayudado a hacerlos aún más lejanos.—*FERNANDO AINSA, 212, rue de Vaugirard-Bat. 6-5e. 75015 (UNESCO), PARIS.*

JOSE ALCANTARA ALMANZAR: *Estudios de poesía dominicana.* Alfa y Omega. Santo Domingo, 1979.

Era de esperar un libro que nos estudiara la poesía dominicana desde una de sus principales vertientes: la sociología, pues lo empírico-descriptivo ha dominado en el panorama de la crítica dominicana. Los

(3) *Cinco siglos de relaciones entre Hungría y América Latina,* por Salvador Bueno. Corvina Editores, 1977, 326 pp.

Estudios de José Alcántara Almánzar vienen a sumarse a una serie de trabajos que, desde Pedro Henríquez Ureña, ha ido fundando lo que se podría llamar la «crítica poética» en Santo Domingo, desconocida ampliamente fuera de los límites isleños. (A modo de curiosidad he repasado los anaqueles que la Biblioteca de la Universidad de Pittsburgh —donde resido— posee de la obra dominicana. Forman la colección unos doscientos libros, la mayoría de los cuales parecen no haber sido tomados jamás o, por lo menos, no hay evidencia de que hayan sido tomados en préstamo).

José estudia con aplomo y sin fanatismos partidistas, amistosos o nacionales, la obra de quince poetas de los siglos XIX y XX: José Joaquín Pérez, Salomé Ureña, Gastón F. Deligne, Domingo Moreno Jiménez, Tomás Hernández Franco, Manuel del Cabral, Franklin Mieses Burgos, Héctor Incháustegui Cabral, Pedro Mir, Aída Cartagena Portalatín, Freddy Gatón Arce, Manuel Rueda, Antonio Fernández Spencer, Lupo Hernández Rueda y Máximo Avilés Blonda.

El autor, partiendo de la noción de la literatura como *práctica social,* propone siete hipótesis de trabajo que quedan suficientemente probadas a lo largo de su obra. Destacamos entre estas hipótesis: que la literatura del siglo XIX intentó buscar *lo dominicano* en su temática; que la década de 1940 universaliza esta poesía y marca su momento de mayor esplendor; que durante la dictadura de Trujillo hay dos tendencias: una universalista, que se autodenomina Poesía Sorprendida, y otra neorrealista llamada Poesía Independiente; que la muerte del dictador hace que surja una poesía política y contestataria; que el pluralismo es el acontecimiento poético más importante de la década de 1970.

La obra está acompañada de un poderoso aparato crítico en el cual se reconoce no sólo la formación amplia y creciente del autor, sino su aspiración a hacer su oficio de crítico con la mayor objetividad que alcanza, tarea difícil, pues la crítica en América está todavía ligada a los intereses que muchas veces percibe el crítico. Los poetas aquí considerados, dice Alcántara, «aparecen como *productores de textos poéticos* y no como *creadores de poesía.* Evitamos de ese modo toda noción teológica, lo cual es absolutamente contrario a nuestra convicción teórica (...). Los poetas, a nuestro juicio, no son "superiores", "inspirados", "inferiores", ni sus textos son "sublimes", "bellos" o "feos". Estos conceptos no interesan a la sociología y quedan reservados al ámbito de la preceptiva literaria, a cierta estética *demodée».*

Varias características se pueden extraer después de terminar la lectura de este libro: predominio en muchos de los escritores estudiados de una visión cristiana del mundo; expresión constante de los

conflictos sociales y políticos que dominan la sociedad dominicana, con lo cual surge muchas veces una poesía rabiosa, de protesta individual y denuncia, pero que no trasciende los bordes isleños. Son los poetas independientes Tomás Hernández Franco, en *Yelidá;* Manuel del Cabral, en *Compadre Mon;* Héctor Incháustegui Cabral, en *Poemas de una sola angustia,* y Pedro Mir, en *Hay un país en el mundo,* quienes ofrecen solidez y universalidad a esta poesía sin dar de lado la preocupación social o política.

La Poesía Sorprendida (Franklin Mieses, Aída Cartagena, Freddy Gatón, Manuel Rueda y Fernández Spencer) supuso el esfuerzo más coherente para, dice el autor, «actualizar la poesía dominicana contemporánea».

En su epílogo, José Alcántara repasa los objetivos propuestos, señala los rasgos esenciales de los grupos estudiados, y termina indicando el momento de reflujo que vive hoy el país, con lo que se presagia un cambio cualitativo en la literatura dominicana que parece inclinarse ahora hacia el campo de la novela. Y termina el crítico: «A los poetas corresponde esforzarse por estar a la altura de las transformaciones que se avecinan».—*REI BERROA (1309 Cathedral of Learning. University of Pittsburgh. PITTSBURGH PA 15260).*

LECTURAS DE CINE

HERMAN G. WEINBERG: *El toque Lubitsch.* Ediciones de Bolsillo, Editorial Lumen, Barcelona, 375 pp.

¿En qué consistía el «toque Lubitsch»? ¿Cuál era la marca original que este realizador alemán, discípulo de Max Reinhardt y actor de inagotables recursos, dejó en más de sesenta películas y en treinta y tres años (decisivos) de la historia del cine?

Herman Weinberg repasa prolijamente, en la primera parte de su trabajo, la obra de Lubitsch. Enumera y clasifica algunas variedades de *toques:* el desliz freudiano, la acción consciente, la acción metafórica, la acción simbólica, el sueño freudiano, el contrapunto de imagen y sonido. Desde el punto de vista de la puesta en escena, el *toque* aparece como una acción construida en forma de triángulo, cuya base son dos personajes unidos solamente por el vértice (generalmente un objeto) para expresar una situación afectiva de contenido eminentemente erótico: Pauline Frederick juega con la corbata de

Lew Cody en *Mujer, guarda tu corazón;* Miriam Hopkins arroja el tablero de damas encima de la cama en presencia de su compañero de juego (Maurice Chevalier) en *El teniente seductor.* Tanto la clasificación como la descripción del *toque* se revelan limitadas para definir el trabajo de Ernst Lubitsch. El mismo Weinberg apunta que el *toque* trasciende los elementos físicos de la puesta en escena y, aunque alojado indistintamente en un gesto, un encuadre o en una réplica, expresa una actitud ante la realidad y una forma de abordarla que es posible resumir con estas palabras: «Hay un momento de nuestras vidas cotidianas en el cual todos somos ridículos; o el *contretemps.* de un momento es ridículo». Así, el «toque Lubitsch», llevado a su expresión esencial, desprovisto de las galas de la comedia, es el mismo centelleo sardónico que advertimos en la obra de Einstein, Stenberg, Stroheim, Pudovkin o en Alfred Hitchcock, para quien la ironía y la paradoja constituyen la base primordial de su *suspense.*

Esa mirada incisiva que Lubitsch disparaba sobre la sociedad, cuya raíz suele atribuirse al ácido humor judío fundido con las tradiciones escénicas y plásticas centroeuropeas, contribuyó a dislocar la estricta moralidad protestante asentada sobre la producción cinematográfica norteamericana.

Lubitsch introdujo a su llegada a Hollywood, donde reinaban las castas, púdicas y pasivas heroínas del todopoderoso Cecil B. de Mille, un nuevo tipo de mujer visiblemente más dueña de sí misma, activa, sutilmente erótica y por todo ello notablemente más humana. Esta variación en el ángulo de mira incorporó, de hecho, nuevas perspectivas en las relaciones intersexuales. El personaje masculino no sólo compartía la iniciativa y el manejo de las situaciones junto a la mujer, sino que, a veces, la perdía totalmente en sus relaciones con el personaje femenino. Lubitsch se regodeaba en sus alusiones a los dos tabúes de la sociedad norteamericana de los años veinte: el dinero y el sexo.

El recorrido por la obra de Lubitsch (tanto su período alemán, que agrupa a más de la mitad de sus títulos, como el período norteamericano), hace evidente la compleja trama de relaciones entre las cinematografías nacionales de la época. Corrientes, tendencias y movimientos se intercambian y se mezclan debido al fundamento industrial del cine. Weinberg destaca la ruptura que produce en los cineastas de su tiempo, y en Lubitsch en particular, la aparición de *Una mujer de París,* de Chaplin, o el peso que ejerce *Esposas frívolas,* de Stroheim. También anota Weinberg la influencia que irradia el cine alemán producido entre 1915 y 1928, dueño de una fuerza creadora y formadora de fundamental importancia en la historia del cine.

Hablar de Lubitsch en Hollywood conduce a una referencia obligada: el fenómeno de los realizadores europeos en América. La dudosa supervivencia y el desarraigo de los europeos arrastrados por la poderosa industria del cine norteamericano es, aún hoy, un capítulo oscuro de la historia del cine. Weinberg afirma (p. 26) que Lubitsch fue el único realizador europeo que se impuso en Hollywood. Según él, sólo podría anotarse otro caso: Alfred Hitchcock. Pero Weinberg argumenta, con un criterio discutible, que Hitchcock sacrificó lo mejor del estilo ensayado en su etapa inglesa, en pos de un híbrido que le permitiera arraigarse en Hollywood. Hacia el final del libro, Weiberg hace referencia a un hecho muy significativo: el estado de ánimo de Lubitsch después de ver en una proyección privada *El limpiabotas,* del todavía desconocido Vittorio de Sica. «Cuando terminó la película —escribe Weinberg—, parecía una momia en su asiento, no podía articular palabra.»

Aquello era como una revelación para un hombre tan cercano a la muerte, que había rodado durante toda su vida elegantes, irónicas y sutiles comedias. El cine de Lubitsch estaba muy lejos de aquella miserable realidad y, sin embargo, el cine, el invento, la máquina de registrar era la misma. El realizador centroeuropeo, mimado por la industria de Hollywood, inquieto, tenaz, infatigable, desmesuradamente curioso y ávido, demostraba que su capacidad de asombro y admiración ante el mundo que lo rodeaba era inagotable. Tal vez aquel Ernst Lubitsch, cuya agudeza le permitía atrapar al instante el núcleo dramático de las historias a las que se enfrentaba, comprendió todas las dimensiones de ese cine que él manejaba como pocos desde hacía más de treinta años y al que ayudó a formar y enriquecer cuando era apenas un artificio.

JOHN L. FELL: *El filme y la tradición narrativa,* Ediciones Tres Tiempos, Buenos Aires, 250 pp.

A pesar de las miles de páginas que se han escrito acerca del cine desde que en 1896 se realizara la primera proyección pública, sus orígenes siguen siendo lo suficientemente oscuros y, por lo mismo, atrayentes, como para que investigadores y ensayistas retornen, periódicamente, a ese acto inicial en el que la imagen adquirió movimiento y el mito nació entre relámpagos de luz y remansos de sombras. A lo largo de los años no ha cesado la búsqueda de los antecedentes, parentescos, dependencias, sumisiones y tributos que el

nuevo arte recibía, hurtaba o generosamente repartía sobre otras artes ya legitimadas por el santificante paso del tiempo.

John L. Fell parte de una hipótesis repetidamente expuesta, pero no siempre tan exhaustivamente argumentada. El cine es el producto de una larga búsqueda y de un imperceptible acopio de recursos para doblegar el tiempo y representar el espacio. Su aparición no constituye un corte en el desarrollo de las artes. Muy por el contrario, expresa una continuidad. El cine resume la evolución y las tendencias de la sociedad industrial de fines del siglo XIX, enriqueciendo la tradición narrativa de las artes verbales y visuales. Es, a un tiempo, expresión de un grado de desarrollo tecnológico, como el telégrafo, el fonógrafo, la música impresa (o el avión, según señala Edgar Morin, también destinado a devorar el espacio), y un medio para satisfacer las crecientes necesidades del ocio en las grandes ciudades, donde se concentra la actividad industrial. Desde el punto de vista expresivo, el cine adopta y desarrolla recursos y técnicas ya empleadas en la escena teatral (necesitada de mayor movilidad y nuevas convenciones realistas). La panorámica, el *travelling* (en su introducción de Humpty Dumpty, Lewis Carrol anticipa lo que sería un minucioso desplazamiento de la cámara), las disolvencias o esfumaturas habían sido incorporadas al melodrama; existían en la novela y se utilizaban en las incipientes tiras cómicas de los suplementos dominicales. Los problemas del punto de vista (angulación de la cámara), *racconto* y hasta la imagen detenida (el fotograma congelado se utilizó frecuentemente recién en los años sesenta en cine), ya habían sido solucionados por la novela y prolijamente incorporados en el melodrama del siglo XIX. En *Oliver Twist* o en *La casa del páramo,* Dickens recurre al mecanismo de detención de la imagen.

Este estudio de Fell es un importante punto de partida en la investigación de las numerosas relaciones y los nutridos precedentes de las técnicas narrativas del cine; también un análisis de la irreversible y aun indescifrable revolución temporoespacial introducida por este arte.

Fell cierra su trabajo con este epígrafe que resume su espíritu, tomado del *Tribune* de Nueva York, fechado el 2 de enero de 1900: «Ningún nuevo siglo comenzó ayer. Evitad cualquier engaño en tal sentido».—*ALBERTO GARCIA FERRER (Crucer, 8, 1.° C. MADRID-17).*

RAFAEL MONTESINOS: *Los años irreparables.* 2.ª edición (versión completa), Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1981, 170 pp.

Juan Ramón Jiménez subtituló su libro en prosa *Platero y yo* «Elejía andaluza». Para una mirada superficial, ese libro podría ser nada más que una serie de relatos en torno a las andanzas de un burrito blanco. De hecho, Juan Ramón Jiménez trató en él de su sentimiento de la naturaleza, del ser y el sentir andaluz, de la poesía, de la vida, de la muerte, de muchos de esos que se consideran temas eternos de la literatura. En la misma línea elegíaca y andaluza, situaría yo *Ocnos,* de Luis Cernuda, donde el poeta evoca su infancia y adolescencia sevillanas, y donde, como de paso, pero con mucha profundidad, habla de la luz, del sistema educativo, de determinados escritores como José María Izquierdo, de la poesía, de la inspiración, del arte, de la condición de poeta, etc. Y en esa misma línea situaría también *Los años irreparables,* de Rafael Montesinos, que se publicó por primera vez en 1952 y que ahora ha reeditado la Universidad de Sevilla en su colección de bolsillo y en versión completa, esto es, conteniendo los textos que en su día prohibió la censura o se autocensuró el propio autor, curándose en salud, según apunta en una nota final.

Los años irreparables, elegía sevillana como *Ocnos,* de Luis Cernuda, es, a fin de cuentas, una búsqueda del tiempo perdido en la que una larga serie de motivaciones hacen las veces de la magdalena y el tropezón de Marcel Proust, poniendo en funcionamiento la memoria inconsciente que de manera tan magistral analizó George D. Painter en su biografía crítica del gran novelista francés.

«Prosas en memoria de la niñez» subtitula Rafael Montesinos su libro, pero, como decía antes de los libros de Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda, es eso y mucho más. A la distancia de más de tres lustros, el poeta se autoanaliza y analiza el contorno de su infancia a través de un perspectivismo crítico, que es el que hace que en su prosa resalte el humor, la ternura, la introspección psicológica y otros contenidos. Ramón de Garciasol escribió de la primera edición que eran las páginas «más humanamente hermosas, entrañadas, contenidas y limpias de la prosa actual que conozco». Esto puede seguir siendo cierto. Pero hay que apuntar algo más. Ahora que el tema está interesando y está dando lugar a estudios tan serios como *Defensa del habla andaluza,* de José María Vaz de Soto, la prosa de Rafael Montesinos se constituye en un ejemplo cimero de trasvase, en cierto modo, de este habla a la literatura. Y no porque el autor intente, a la

manera de un Chamizo, por ejemplo, buscar equivalencias literales para las formas del lenguaje hablado popular, sino por su léxico, que en muchos casos enriquece el lenguaje con términos que son de uso común en Andalucía y no se emplean en otras partes; ni siquiera en Hispanoamérica o en Canarias, donde también domina la norma atlántica del habla, de procedencia sevillana, según el especialista mencionado.

He hablado antes, de pasada, de «perspectivismo crítico». Vuelvo al tema porque pienso que es a su través como se puede encontrar la dimensión estética profunda de este libro de Rafael Montesinos y, en buena medida, su justificación: lo que lo separa en último término de otros intentos, posteriores al suyo (y, naturalmente, al de Cernuda y Juan Ramón Jiménez), de poetas andaluces que, tomando el rábano por las hojas, han creído que, contando simplemente cosas de su infancia, se situaban en la línea de una ilustre, aunque corta, tradición. Haciendo, de paso, verdadero aquel dicho de Oscar Wilde de que (cito de memoria) los más aficionados a escribir *memorias* son quienes tienen menos cosas dignas de ser recordadas.

«La intención del escritor —estética, sociológica, crítica, moral, etcétera— es la que en cada caso determina el modo de presentar o representar su mundo de ficción. Hay algunos que, en vez de ofrecer directamente la realidad, prefieren presentárnosla a través de la mirada de un personaje extraño —por cualquier razón— al ambiente descrito. Es que ese personaje introduce una perspectiva nueva y original, capaz de descubrir lo que el ojo embotado por la rutina no consigue apreciar.» Entrecomillo el párrafo transcrito porque lo tomo de la presentación editorial del libro *Perspectivismo y contraste*, del profesor Baquero Goyanes. Y lo tomo de ahí, de la solapa del volumen concretamente, porque en el texto del libro —y no deja de ser curioso—, aunque aparecen tácitamente como base de su metodología, no se definen los conceptos que aparecen en su título.

Sin tener que llegar forzosamente a la «estética sistemáticamente deformada», de «espejo cóncavo», mediante la que don Ramón del Valle-Inclán llegó a la invención del esperpento, es lo cierto que todo narrador tiene que elegir, consciente o inconscientemente (este es otro problema), una perspectiva, un punto de vista, un cristal transfigurador de la realidad, si lo que quiere es obtener algo más que un simple relato de un suceso o una serie de sucesos; si lo que quiere es hacer *arte literario.* Y Rafael Montesinos, en *Los años irreparables*, eligió la mirada limpia de la niñez. «Prosas en memoria de la niñez» ya hemos dicho que subtitula su libro. Pero esto no debe entenderse como que ha querido levantar acta cuasi notarial de un anecdotario

RECIENTES ANTOLOGIAS DE POESIA ARGENTINA

Motivan esta nota varias antologías dedicadas a la poesía argentina que aparecieron en estos años. Dos de ellas fundamentalmente escolares: *Antología de la poesía argentina. Siglos XIX y XX*, en la colección GOLU número 122 de la editorial Kapelusz (Buenos Aires, primera edición de 1976, reeditada en 1980), cuyo estudio preliminar y notas corresponden a la profesora María Eugenia Crogliano; *Poesía argentina del siglo XX*, en la colección LyC de Colihue-Hachette (Buenos Aires, febrero de 1981), con selección, notas, introducción y propuestas de trabajo de la profesora Delfina Muschietti. Una tercera, más ambiciosa, es la que preparó para la colección Ensayistas Hispánicos de Aguilar (Madrid, marzo de 1981) Horacio Armani y que tituló *Antología esencial de poesía argentina (1900-1980)*. No voy a ocuparme de los poemas elegidos, uno de los modos posibles, sin duda, de leer antologías. Me centraré en otras dos cosas: los autores seleccionados y los estudios que preceden a cada volumen. Ambos aspectos, creo, son los que más incidencia tienen para la configuración de una historia literaria particular —en este caso, de la poesía argentina actual— porque realzan a ciertos escritores, mientras postergan a otros, y porque nos dan, en lo posible, la justificación de tales actos. Es decir, que permiten apreciar cómo se va gestando uno de los mecanismos de consagración —otros son los premios y distinciones, la consideración crítica especializada, el interés de ciertos medios de difusión, etc.— literaria en un determinado ámbito y cómo el mismo, mediante falencias y silenciamientos, convalida criterios oficiales de censura política, así como criterios estéticos no menos comprometidos con determinadas políticas culturales oficializadas.

Primero me detendré en la nómina de poetas incluidos, superponiendo para ello los tres volúmenes; en las exclusiones más notorias y en las causas aducidas al respecto en los estudios previos, si las hubiere, limitándome, frente a la antología de Kapelusz, al siglo XX. Los 18 autores que aparecen en las tres antologías componen, podría decirse, una nómina incuestionable de los mejores poetas argentinos de este siglo: Leopoldo Lugones, Baldomero Fernández Moreno, Enrique Banchs, Oliverio Girondo, Alfonsina Storni, Juan L. Ortiz, Ricardo Molinari, Jorge Luis Borges, José Pedroni, Leopoldo Marechal, Francisco Luis Bernárdez, Carlos Mastronardi, Vicente Barbieri, Raúl González Tuñón, Enrique Molina, Alberto Girri, Olga Orozco y Alejandra Pizarnik. Cabría agregarles tal vez a Conrado Nalé Roxlo, Horacio Rega Molina y Manuel J. Castilla, que figuran en dos de ellas, así como

algunos que sólo figuran en la de Kapelusz (aclaro que esta selección incluye 42 nombres representativos del siglo XX, frente a los 26 convocados por Armani y a los 23 de Muschietti), como, por ejemplo, Evaristo Carriego, Nicolás Olivari y José Portogalo (seudónimo de José Ananía). Del primero, la antología de Colihue-Hachette se desembaraza aduciendo que «las fechas de su nacimiento y de su muerte (1883-1912) lo ubican en el período de transición que se da en el paso de un siglo a otro» (1); Armani, más fino, lo excluye por «humilde», «sentimental y tosco» (2). En cuanto a Olivari, Muschietti ni lo menciona y Armani lo menosprecia como «cultor de una poesía de tipo social y populista» (3). A Portogalo lo ignoran ambas muestras y la de Kapelusz rehúye exhibir lo más característico de su obra: «Si bien la temática social predomina en la obra de Portogalo, la poesía incluida en esta selección es un ejemplo claro de que su voz sobresalió también en el canto de lo amoroso» (4), dice Crogliano al presentarlo, silenciando, de paso, que *Tumulto* (1935) fue prohibido el año de su aparición por el gobierno del general Agustín Justo.

En la exclusión total o parcial de los anteriores cuentan sobre todo sus vínculos con la llamada «poesía social». Ya esa denominación, a la que cada antólogo recurre en su oportunidad, implica un equívoco, en tanto pretende recortar un sector de textos que estarían relacionados con la sociedad, a diferencia de otros. Por lo contrario, sabemos que la elección de un vocabulario, de un tipo de sintaxis, de un determinado nivel de lengua, supone siempre compromisos cruciales del escritor con su comunidad y con grupos sociales concretos de la misma, con tradiciones estéticas y con valores político-culturales reconocibles. De tal modo que toda poesía —toda escritura literaria— conlleva inevitablemente definiciones sociales en cuanto a elección y elaboración de cierto lenguaje y, en consecuencia, la calificación de «poesía social» es inadecuada. Podríamos aceptar, a lo sumo, que hay poemas temáticamente vinculados con cuestiones más estrictamente sociales y reservar la denominación, en todo caso, para ellos. No es esa la actitud de nuestros antólogos. Crogliano considera a González Tuñón «nuestro más sobresaliente poeta social» (5) apenas porque es optimista frente al fatalismo de los boedistas (6). Muschietti,

---

(1) Muschietti, Delfina: *Poesía argentina del siglo XX. Buenos Aires*, Colihue-Hachette, 1981, pp. 50-51.

(2) Armani, Horacio: *Antología esencial de poesía argentina (1900-1980)*. Madrid, Aguilar, 1981, p. 16.

(3) Muschietti, D.: *Op. cit.*, p. 21.

(4) Crogliano, María Eugenia: *Antología de la poesía argentina. Siglos XIX y XX*. Buenos Aires, Kapelusz, 1980, pp. 124-125.

(5) *Ibid.*, p. 21.

(6) El calificativo «boedistas» designa a los autores argentinos que en la década de 1920 se nuclearon en torno a la editorial Claridad, de Antonio Zamora, que funcionaba en la

en cambio, lo disuelve dentro del boedismo, movimiento en el cual, según ella, «se nucleaban aquellos escritores que se proclamaban más cercanos a la realidad social» (7). A tales imprecisiones podemos sumarle la alergia de Armani: cuando menciona a Portogalo, lo considera «oscilante entre lo lírico y lo social» (8), dejando entender que al menos la poesía social es ajena a la poesía lírica, una gastada denominación que puede encontrarse en casi todos los manuales y que sirve en realidad para ocultar, bajo lo aparentemente genérico, caracteres que el romanticismo adjudicó a la poesía y que para muchos siguen vigentes. Es el caso de Armani, quien proclama:

> Se habla mucho de una poesía del conocimiento, de una poesía impersonal, pero la verdad es que la razón de ser de toda poesía ha sido siempre el conocer, aunque no por los métodos ortodoxos de la filosofía, porque no es una cosa mental: la casi totalidad de su esencia se encuentra en la emotividad y en la intuición (9).

Tal dicotomía entre gnoseológico e intuitivo, entre mental y sensible, entre racional y emotivo, es tan vieja y caduca como la estética romántica, incapaz de incorporar la práctica artística al movimiento dialéctico del conocer. Pero la incompetencia de Armani no se detiene allí. Más adelante, se refiere a «el facilismo de lo social y lo político que inundó buena parte de la producción de los años sesenta» (10), opinión que se mide mejor si la confrontamos con otro pasaje de su ensayo en que define «los grandes temas de la poesía contemporánea: el ser y el existir, la muerte y Dios» (11). Según él, entonces, existen temas fáciles y temas difíciles, pequeños y grandes, al margen del modo de tratarlos, que es lo que identifica, pienso, a un escritor. Con el agravante de que lo filosófico o religioso cuenta más (¿ante quién?) que lo social y con la falacia de escindir la vida y la muerte de su inserción social. Ese pasaje demuestra, quizá mejor que ningún otro, hasta dónde Armani hizo más ideología que antología y otro tanto podría decirse de las profesoras, porque todos desacreditan al fin de cuentas la poesía que se hace cargo de la problemática político-social y desconocen o disimulan su continuidad histórica dentro de nuestras letras. Los herederos de la poesía crítica y contestataria de José Hernández quedan, de acuerdo con la decisión de estos especialistas (?), fuera

---

calle Boedo, del popular barrio homónimo. Especie de redencionistas o anarquistas místicos, admiraban al Tolstoi de *¿Quién es el arte?* y produjeron una literatura pietista o tremendista de corto alcance.

(7) Muschietti, D.: *Op. cit.*, p. 38.
(8) Armani, H.: *Op. cit.*, p. 21.
(9) *Ibíd.*, p. 27.
(10) *Ibíd.*, p. 29.
(11) *Ibíd.*, p. 15.

de la legalidad poética; cumplen así una tarea correlativa, en su campo, de las sanciones impuestas a otros argentinos por las leyes represivas de los regímenes dictatoriales.

Algunas otras exclusiones se conectan más o menos directamente con el tema anterior. Me refiero a que sólo Alejandra Pizarnik en todas estas muestras y Roberto Juarroz en dos de ellas, representan a quienes comienzan a publicar en la década del cincuenta. Crogliano, que los sindica imprecisamente como «continuadores del vanguardismo surrealista», los avala con palabras de Octavio Paz (12). Al presentarlos en su selección, Muschietti dice de Juarroz que su obra «fue traducida a siete idiomas» (13) y de Pizarnik que «colaboró en las principales publicaciones literarias del país, en especial *Sur* y *La Nación»*, que fue Premio Municipal de Poesía «y obtuvo las becas Fullbright y Guggenheim» (14). Un cúmulo de datos que los tornan «legales» no sólo a los ojos de la oligarquía nativa (Paz, por ejemplo, se ha convertido en asiduo colaborador de *La Nación*, diario fundado en 1870 por Bartolomé Mitre al servicio de intereses foráneos y que se ha mantenido fiel a dicha tesitura, mientras que la revista *Sur*, a lo largo de cuarenta años, adoptó posiciones demoliberales entre los procesos políticos europeos, pero nunca mencionó las luchas ni los movimientos nacionales de liberación que se producían en América Latina), sino también a los organismos destinados a captar intelectuales en los países periféricos. Por supuesto que no hubieran conseguido un *curriculum* parecido de otros poetas, por lo menos igualmente representativos que los nombrados, pero dentro de una línea ignorada por estas antologías y que se singulariza por amalgamar la ruptura de ciertas convenciones estéticas con una constancia opinante a la que algunos designaron, en su momento, como «realismo crítico». Pienso en Juan Gelman, que se iniciara con *Violín y otras cuestiones* (1956) y *El juego en que andamos* (1959), pero que se acerca con *Velorio del solo* (1961) a la síntesis antedicha; en el Francisco Urondo de *Nombres* (1956-1759); en los libros iniciales de Leónidas Lamborghini: *El saboteador arrepentido* (1956) y *Al público* (1959) y también en los de Luis Luchi: *El obelisco y otros poemas* (1959) y *El ocio creador* (1960).

Otra llamativa exclusión es la de César Fernández Moreno, especialmente por la forma o por los términos en que ha sido consumada. Desconocido por Crogliano, Muschietti lo menciona varias veces en su Cronología, pero lo elude entre los antologados, y para Armani, siempre ocurrente, «emplea un aire juguetón que le resta profundidad» (15).

---

(12) Crogliano, M. E.: *Op. cit.*, p. 30.
(13) Muschietti, D.: *Op. cit.*, p. 145.
(14) *Ibid.*, p. 149.
(15) Armani, H.: *Op. cit.*, p. 23.

Con lo cual identifica gravedad —o al menos su afectación— con profundidad y elimina al autor de *Sentimientos* (1961) y *Argentino hasta la muerte* (1963) como hubiese eliminado, de vivir en el siglo XVII, al Quevedo o al Góngora satíricos y humorísticos. Por razones semejantes y algunas otras más endebles aún condena este antólogo a todos los letristas de tango:

> Estamos habituándonos a encontrar, cada vez más, ineludiblemente, en las antologías argentinas, una mezcla de tango canción con poesía de alto nivel. Esta tendencia, que comenzó a ponerse en marcha con la irrupción de ciertos ideólogos populistas, es uno de los rasgos más pronunciados del chauvinismo literario argentino. Creer que una sentimental letra de tango puede tener la misma jerarquía que un poema surgido de experiencias artísticas y espirituales de profundas motivaciones, es estar equiparando materias incomparables por sí mismas. Cada cosa en su lugar y en su propia esfera. En consecuencia: aquí no se hallará ni a Celedonio Flores, ni a Discépolo, ni a Manzi, ni a Atahualpa Yupanqui, ni a Carlos de la Púa, nombres que merecen todo el respeto a que se hicieron acreedores con su obra, pero que en una antología de poesía argentina auténtica aparecerían como intrusos en sitios que no les corresponden. ¿Concebirían los críticos europeos, por ejemplo, que en una antología de poesía italiana aparecieran los autores de «O sole mio», o «Vivere»; en una francesa, el de «Paris je t'aime», o en una norteamericana, los de «Cheek to cheek» o «Cantando bajo la lluvia»? Evidentemente, no. Leopardi no puede estar al lado de Modugno, ni Baudelaire junto a Trenet, ni Eliot mezclado a Frank Sinatra (16).

Se aprecian en esta cita varias de sus crónicas limitaciones: confundir canción de consumo y canción popular; creer que ninguna canción, por el mismo hecho de serlo, puede alcanzar jerarquía poética o surgir de «profundas motivaciones», con lo cual admite que es incapaz de hallar poesía fuera de los circuitos letrados y de ciertos productos etiquetados como tales; calificar de «sentimental» a un cancionero tan multiforme como el del tango, donde lo humorístico, sarcástico, crítico o carcelario alterna, en todo caso, con lo sentimental. Al atribuir a «ciertos ideólogos populistas» la revaloración de las letras, se advierte su repliegue conservador frente a la corriente revisionista que descubrió en el vasto y heterogéneo cancionero del tango una asimilación y reelaboración del habla real y composiciones muchas veces más dignas de atención que las de ciertos poetastros inflados por los círculos literarios oficiales.

Más oportunistas, las profesoras responsables de las otras dos antologías incluyen algunas letras de tango. Crogliano, de Discépolo y

(16) *Ibíd.*, pp. 34-35.

(1872) es un verdadero manifiesto, casi diría balzaciano, del realismo, cristalizado inmediatamente en su obra.

Sin embargo, es a propósito de Baldomero Fernández Moreno cuando manifiesta mejor ese deseo de rehuir la existencia de una poética realista. Apela en un principio a la denominación ya usual de «sencillismo», pero luego cae en innegables contradicciones: califica de vanguardista a *Las iniciales del misal* (1915) y relaciona a su autor con «la nueva sensibilidad», para decirnos en seguida que los ultraístas reaccionaron contra «las 'anécdotas rimadas' del sencillismo» (19). ¿En qué quedamos, Fernández Moreno propicia la vanguardia o es víctima de los ataques vanguardistas? El equívoco se aclara si recordamos que él y algunos otros —antes que Fernández Moreno, Manuel Gálvez, cuya posterior tarea de novelista oscureció al buen poeta de *El enigma interior* (1907) y *Sendero de humildad* (1909); después que él y tras su ejemplo, Alfredo Bufano, Luis Cané, Pedro Herreros, etcétera— se propusieron aligerar el verso de los caireles y exotismos modernistas en un movimiento autóctono, luego bruscamente interrumpido por el aluvión de imitadores del vanguardismo europeo. Procesos semejantes son bastante comunes en nuestras letras y propios de países sometidos a la dependencia y el influjo cultural externos. Finalmente cierta crítica, por desgracia la que halla albergue en publicaciones oficiales, o al menos respetables, completa el ciclo desconociendo o ignorando a aquellos movimientos más originales y poniendo todo el énfasis de su admiración en otros que nos actualizaron —desnacionalizaron— respecto de lo ajeno, condenándonos al papel de seguidores. Los atacados por la fiebre ultraísta —sólo unos pocos de ellos y varios años después escribieron poesía perdurable— abominaron, por supuesto, de esa abortada etapa de realismo poético —ni la primera ni la última—, cuyo derrotero anunció Gálvez y consolidó Baldomero Fernández Moreno. Por no conocer o reconocer esto se manosea impunemente al autor de *Ciudad* (1917), libro clave donde descubrió aspectos de la urbe que habían pasado inadvertidos a la limitada lente de Carriego, sólo sentimental y suburbana, y abrió una fecunda brecha para nuestra poesía posterior.

No menos confusa es Muschietti al referirse a los poetas «sencillistas» —para ella Banchs y Storni, además de Baldomero—, pues opina que «el sencillismo no significa una ruptura con la tradición de Darío y Lugones, a quienes los sencillistas reconocen como sus maestros y de los que conservan su amor por el ritmo y la belleza» (20). Como vemos, se trata de reducir el sencillismo a los otros movimientos

(19) *Ibid.*, p. 19.

(20) Muschietti, D.: *Op. cit.*, p. 32.

existentes —ya al modernismo, ya a las vanguardias— para disimular en lo posible la tradición de una poética realista argentina. Y eso sucede porque estas docentes, aunque parezca mentira a esta altura del siglo y de los conocimientos, creen ingenuamente que el realismo es la transcripción de la realidad y que cuando el escritor trata asuntos cotidianos genera escaso lenguaje literario, como si éste dependiera de la sofisticación de los asuntos tratados. Dos citas de sus trabajos confirman lo que digo:

> La inquietud y la actitud de franca protesta frente a la injusticia social que comienzan a agitar nuevamente el escenario político, implican en el campo poético una búsqueda de temas cotidianos y de medios de expresión directa, prefigurados ya en la obra de Almafuerte (21).
> Los criollistas o nacionalistas: bajo la influencia de Lugones, Borges y Mastronardi, los poetas criollistas se vuelcan al canto del paisaje y la tierra, con un lenguaje directo (22).

También Armani ubica erróneamente a Baldomero Fernández Moreno, «dentro del modernismo, o corrientes afines» y añade en perfecto acuerdo con las otras antólogas que «logró una poesía simple y clara que describe sensaciones felices» (23), minimizando su importancia. Otra falacia que deslizan, una vez eludida la presencia de una constante realista en nuestra poesía, es la de considerar que toda referencia al contorno peca de localismo y se queda en el enfoque costumbrista. Hablando de poetas gauchescos y lunfardos, dice por ejemplo Muschietti:

> Ambas manifestaciones comparten el tono local-costumbrista, y por las características de su producción —muchas veces netamente comerciales— la calidad de sus textos ofrece desniveles (24).

Merece destacarse ese «netamente» de la cita, pues presupone que *otra* poesía, la *alta* poesía, debe encubrir totalmente o lo mejor posible su carácter de mercancía. Tocamos ahí una cuestión clave para entender los prejuicios de esta gente: para ellos el valor poético proviene del carácter desinteresado del poetizar y no del trabajo lingüístico y gnoseológico incorporado al mensaje. Acorde con eso, Armani concluye:

> Por el mismo hecho de que no se lee, o no se lee demasiado, la poesía es la expresión más incontaminada del arte actual. Puesto que no tiene ubicación en el mundo contemporáneo, puesto

(21) Crogliano, M. E.: *Op. cit.*, p. 15.
(22) Muschietti, D.: *Op. cit.*, p. 40.
(23) Armani, H.: *Op. cit.*, p. 31.
(24) Muschietti, D.: *Op. cit.*, p. 41.

que no ha alcanzado el valor de mercancía qué tiene un cuadro o un disco, un día volveremos a gustarla, descubriremos que ese ejercicio apasionado de tantos y tantos poetas no era inútil. Ahora es casi una religión esotérica, alguna vez será un universo espiritual para todos y no para unos pocos (25).

Típica argumentación del «humanista» reaccionario que quisiera modificar a su gusto, el de las minorías seudoilustradas, los mecanismos de democratización que ha seguido la cultura de este siglo. Esa coartada de los que condenan la conversión de lo espiritual en mercancía, para que la civilización de los mercaderes materiales sobreviva, es ya harto conocida.

Como señalé antes al pasar, revelan ambas profesoras un curioso afán por reducir lo más posible nuestra poesía a un par de tendencias y hacen toda clase de esfuerzos —mejor, cometen toda clase de arbitrariedades— para conseguirlo, para que todo se reduzca a una lucha entre quienes tienden al orden y los desordenadores. Así, Crogliano trata de adivinar elementos de origen romántico o clásico en todas partes: «Carriego —y también Alfonsina Storni— representa la vertiente romántica del posmodernismo, así como Banchs constituye la vertiente clasicista» (26). Cree advertir en Marechal y Bernárdez, tras el prurito ultraísta, «un retorno a la armonía clásica»y considera asimismo que «sentimientos de raíz romántica y elegíaca», junto al respeto por la versificación tradicional, alejan a Nalé Roxlo y a Rega Molina del auge vanguardista. Muschietti, a su vez, establece una modalidad neobarroca, asociada con el vanguardismo, y otra neoclásica asociada con el sencillismo, y a partir de ellas pretende congelar toda la producción:

La voluntad neobarroca y neoclásica se señalan para nuestros modelos en tanto actitudes arquetípicas del discurso poético: forma abierta y forma cerrada, opacidad y transparencia, dinamismo y estatismo, desequilibrio de fuerzas y su opuesto, pueden alinearse en la serie de pares de opuestos caracterizadores de una y otra actitud arquetípica, presentes en toda la historia literaria (27).

Esa obsecuencia reductora elimina de hecho los matices, entrecruzamiento y sincretismos que conforman lo mejor de una poesía como la argentina, surgida, un poco al margen y otro poco a instancias de las grandes corrientes poéticas europeas. Resulta significativo que Crogliano ignore por completo el papel jugado por la estética expresionista

(25) Armani, H.: *Op. cit.*, p. 31.
(26) Crogliano, M. E.: *Op. cit.*, p. 16.
(27) Muschietti, D.: *Op. cit.*, pp. 42-43, nota 20.

en este siglo, particularmente porque algunos productos literarios propios, encuadrables dentro de sus márgenes —como la poesía de Olivari, el grotesco teatral de Carlos Mauricio Pacheco o la narrativa arltiana— figuran entre nuestros bienes más originales. Muschietti ubica la dupla impresionismo/expresionismo como complementaria de la que ella considera básica (neobarroquismo vs. neoclasicismo), «como dos actitudes frente a la realidad extratextual, derivadas de las artes plásticas» (28), a las que los poetas parecen acceder casualmente y no como resultado de una elección orgánica e ideológicamente explicable.

Menos escolar, no es por ello Armani menos prejuicioso, según ya tuvimos oportunidad de ver. Por eso inferioriza todo aquello que nos distingue de las principales corrientes poéticas universales: nada fuera de ellas puede existir ni ser pasible de análisis para un intelectual paralizado por la pedagogía colonialista. Pero sucede que la realidad poética nacional ha ido consolidándose a espaldas de esos intelectuales y entonces el crítico liberal vacila, pierde pie, debe aferrarse a su fe en nuestra inevitable subordinación cultural:

> ... es justo decir que la aniquilación de los patrones estéticos tradicionales ha terminado por confundir niveles: parece arduo separar lo bueno de lo malo; todo se encuentra en un mismo plano ambiguo [...], pero tengo la esperanza de que esta antología pueda ser aumentada en el futuro y abra sus páginas a quienes, en medio del desorientador movimiento poético actual, están realizando, jóvenes o maduros, una obra rigurosa adscrita a las grandes líneas de la poesía universal... (29).

En suma, dos de estas antologías confirman con actitudes y opiniones equívocas, cómplices, fraudulentas, el papel reservado entre nosotros a los libros literarios escolares: disimular o silenciar con violencia textos, autores o tendencias por su alcance crítico y porque revelan, en el campo cultural, enfrentamientos entre quienes encarnan la estrecha perspectiva mitificadora de las minorías encaramadas en el poder y quienes se alinean de uno u otro modo contra ellas. La antología de Aguilar tiene las enormes limitaciones de su responsable, para ser «esencial» le faltan nombres claves y le sobran amigos del antólogo. Las tres nos recuerdan que negar la función y naturaleza político-social de los hechos culturales es una de las vías habituales para consolidar prejuicios vigentes y ganarse la buena voluntad de los que mandan.—*EDUARDO ROMANO (Catamarca 234, 17 «6», Buenos Aires ARGENTINA).*

---

(28) *Ibíd.*, p. 41.
(29) Armani, H.: *Op. cit.*, pp. 30 y 35.

JOSE GELARDO Y FRANCINE BELADE: *La copla popular flamenca.* (Un estudio sobre la problemática social del cante.) Eds. Demófilo-Eds. 23-27, Murcia, 1978.

A pesar de su escasa difusión y conocimiento, el libro flamenco sigue existiendo. Seguramente sólo podría potenciarse con otros cauces de distribución reservados a grandes marcas editoriales, y las más de las veces el libro flamenco corre la triste (y a la vez gloriosa) suerte de ser publicado por grupos de aficionados, y en más de una ocasión por el propio autor, sin muchas posibilidades de mercado. En este decenio, en que ha florecido la literatura flamenca y han salido casi más títulos que todos los que había antes juntos, sólo Editora Nacional, de los grupos fuertes, se ha preocupado del tema (un Quiñones, dos Larrea, un Luis Lavaur). De los demás, sólo alguna acción aislada (la última, que yo sepa, Espasa-Calpe, con *Memoria del flamenco,* de Félix Grande).

En esta ocasión es una peña flamenca. Tan criticadas tantas veces y tan valiosas y con tanto ánimo muchas de ellas. Si unos meses antes (abril de 1978) la Peña de Zamora emprende la gran labor de reeditar uno de los clásicos del tema, *Arte y artistas flamencos,* del cantaor Fernando el de Triana, el libro que vamos a comentar, *La copla popular flamenca,* de José Gelardo y Francine Belade, está editado por la Peña de Murcia (noviembre de 1778). Ambos trabajos, con la colaboración y sello editorial de Demófilo, heroica mantenedora, por encima de tantas dificultades, de la cultura flamenca. Este último libro de Murcia cuenta también con la labor de Ediciones 23-27, que ya editara hace algún tiempo (1976) *Didáctica del cante jondo,* de Andrés Salom.

El presente volumen tiene como subtítulo «Un estudio sobre la problemática social del cante». No han abundado los estudios sobre este tema, y de ahí el mayor valor que adquiere esta contribución. Cierto que el afán es demasiado ambicioso y que para abarcarlo habría que ser historiador y flamenco a la vez, y en el presente caso los autores se quedan un tanto escasos. Es, más que nada, una introducción, y por ello me extraña que ellos hablen tan convencidamente de *conclusiones.*

No, no se puede disparar tan alegremente contra Fernando Quiñones, Ricardo Molina, Anselmo González Climent (de quienes tanto tendrían que aprender), ni hablar de estudio «científico» —habría que ponerse de acuerdo primero en qué significa «científico»: supongo que quieren decir «riguroso»—, cuando José Gelardo y Francine Be-

lade no se han tomado siquiera la molestia de pasarse por la Biblioteca Nacional para consultar el libro de Demófilo (que esto sólo ya descalificaría un trabajo como el suyo), ni consultar la edición del *Solitario,* ni pasarse por las hemerotecas para leer la prensa de la época, esa prensa que es la más auténtica crónica de su tiempo, y que nos revela mucho mejor que tanto manual gran parte de las tensiones de la vida diaria y, por tanto, de la más verdadera historia. No se puede tachar de tantos defectos a los demás, teniendo los autores tantas lagunas de estudio, y no contando, desde luego, con ninguna vocación totalizadora. Más extraño aún cuando ellos se consideran, según se desprende de sus alusiones, dentro del «personal científico de la historia».

Ese mismo desconocimiento de la vida diaria, que en parte podían haberlo superado (además de lo dicho anteriormente) con la aproximación al mundo flamenco, al mundo vivo fuera de los libros, y haber conocido sus tradiciones y sus herencias, que es fundamental, ese desconocimiento, repito, les lleva a la ingenuidad de creer en muchas ocasiones que fuera de lo que dice la copla no hay nada. Es totalmente erróneo. El mundo flamenco, lo saben todos los aficionados, va mucho más allá de la copla, que es expresión literaria de ese mundo, sí, pero nunca expresión total. Así, para afirmar que tal o cual aspecto no existe, no puede basarse en que no lo registra la copla (las coplas que ellos conocen, claro). A veces, incluso, el grito sustituye a la copla. Cualquiera que haya escuchado a Terremoto —por cierto, un cantaor de los más universalmente aceptados— le habrá oído cantes sin copla, sin letra.

Muy acertada es, en cambio, la referencia de clases sociales, y sobre todo la distinción de proletariado y subproletariado, que hasta ahora se englobaba generalmente en los mismos términos. Sin embargo, no hacen diferenciación dentro del mundo gitano entre uno asentado —en su sentido literal, que no tiene nada que ver con su poder económico— y uno canastero, que es más importante de lo que parece. En cuanto a la copla misma, está bien explicado y apoyado su estudio temático, así como el tratamiento del ritmo y otros aspectos.

Incurren en el equívoco, que tantos han tenido y tantos seguirán teniendo por un desenfoque del fenómeno flamenco, de diferenciar *por el contenido* lo folclórico y lo flamenco; trágico, según ellos, en el caso del flamenco, y *superficial* (!) en el caso del folclore. Eso de que el canto popular andaluz es «aliviao», de que es menos trágico que el cante por siguiriya o por soleá, eso será según el concepto y la filosofía personal que se posea acerca de la tragedia. Yo concretamente

no estoy de acuerdo. Además, ellos mismos afirman que el contenido de lo popular es predominantemente amoroso. No comprendo que pueda ser amoroso y superficial a un tiempo. El amor, en mi opinión, es el que ha desencadenado precisamente la filosofía trágica. Y, por cierto, haciendo una precisión, eso de que el polo tradicional del dieciocho, del que nos hablan los viajeros de la época, sea el polo flamenco «tal y como lo conocemos en la actualidad», es algo que ni yo ni muchos otros lo vemos tan claro.

Al final hablan de la importancia que dan otros estudiosos a los «aspectos accidentales», como Gelardo y Belade los llaman, cuando son esos aspectos que citan —condiciones formales y anímicas del rito—, junto con otros aspectos más, los definidores del hecho flamenco. Pero supongo que ellos no creen en eso del rito. Al contrario de estos autores, siempre he pensado que el flamenco, mucho más que música, era *una concepción de la existencia.* Los realizadores del presente trabajo, supongo que involuntariamente y a pesar suyo, lo confirman con su estudio. La fiesta, como el juego, como la tragedia, son concepciones de la existencia. Desde hace muchos siglos. Y relativo a lo propiamente flamenco, les recomendaría que releyeran el segundo capítulo de *Misterios del arte flamenco,* del inolvidable Ricardo Molina.—*EUGENIO COBO (Calatrava, 36. MADRID-5).*

BUSQUEDA DE UNA IDENTIDAD EN «SANGRE INOCENTE»

Sucede en ocasiones que cuando nos llega a las manos un libro no contamos con referencias suficientes para localizarlo adecuadamente en la historia de la literatura. No tenemos noticia del autor, ni del resto de su obra, ni en qué corriente está encuadrado, ni podemos acudir a una mínima situación por parte de trabajos críticos. Pero no importa porque cada libro ha de ser un mundo en sí mismo.

Me ha vuelto a ocurrir con *Sangre inocente,* de P. D. James, lo cual ahora tampoco ha sido motivo para detenerme y no comenzar la lectura. Al contrario, he sido atrapado pronto por un particular mundo en el que iba penetrando y, al terminar, he sentido que había descubierto a una gran escritora, hasta ese momento no traducida en España.

Lo que más puede sorprender de la nota biográfica que la editorial nos avanza en la solapa del libro es que se trata de una autora de novelas policíacas. O, por lo que se puede deducir de *Sangre inocente*, una escritora que, como, por ejemplo, Patricia Highsmith, convierte la intriga criminal en un elemento más dentro de un complejo y riguroso universo literario propio, sin concesiones.

James ganó, en 1971, el premio Silver Dagger de la Asociación de Escritores de Novelas Policíacas y estuvo dos veces nominada para el premio Edgar Allan Poe.

Y poco más se nos cuenta.

Que tal vez su actividad como autora de novelas policíacas está motivada y determinada por sus distintos cargos directivos en instituciones jurídicas vinculadas con el Departamento de Policía de Scotland Yard. P. D. James ha nacido en Oxford, Inglaterra, en 1920 y estudiado en Cambridge, dándose a conocer pronto en los países anglosajones.

Sangre inocente tiene como origen una ley británica de 1975 a partir de la cual se permite a los hijos adoptivos el averiguar quiénes son sus verdaderos padres. A ella se acoge Philippa Palfrey, la joven protagonista de dieciocho años, adoptada siendo todavía niña por un profesor universitario de ideas progresistas y un ama de casa que ha limitado sus aspiraciones en la vida al estrecho ámbito de la cocina, como refugio existencial a su mediocridad.

Philippa, que se hará escritora, se ha marcado como objetivo inmediato, agobiante, el de descubrir la verdad, conocer a sus padres y, con ellos, descubrir y llegar a su pasado, sus orígenes auténticos. Pero la verdad es casi siempre terrible, y recuperar el pasado puede convertirse en una trágica experiencia: su padre violó a una niña y su madre, escudándose en que no podía soportar el llanto pueril, la asesinó. El ha muerto pero ella sufre cadena perpetua, de la que, en el presente narrativo, va a salir en libertad vigilada.

Philippa quiere ser ella en lo que cada personalidad tiene de origen natural y no de proceso social, educativo. Por eso va a su primera madre, a quien considera real, lo más íntimo. Pero hasta el final no comprende que el motivo de que a ella la abandonaran no fue el castigo consecuente por su acto homicida, sino el previo desinterés y falta de cariño de sus padres. Lo que no tolera.

Y viene la pena.

Sin embargo, por encima de la linealidad de la trama hay dos elementos que la trascienden:

En primer lugar, la narración en sí misma. Podría considerarse que en determinados momentos la autora no mantiene su fuerza y

pierde la brillantez y el ritmo que tiene el conjunto de la novela. Son digresiones que sirven para ambientarnos perfectamente a la manera como ya lo hicieran las y los escritores victorianos de la época. Y es que a James podría situársela en la senda abierta —y no cerrada aún con todo tipo de vanguardismos posteriores y estilos diferentes— por aquéllos, a caballo entre la historia decimonónica, con sus descripciones, su meticulosidad tan relajante y una muy particular psicología que impregna tanto la historia en su conjunto, cada escena concreta como, especialmente, los personajes.

Este es, precisamente, el segundo y más importante elemento.

Cómo consigue, a partir de un hecho único, permitir el desarrollo autóctono de todos los seres involucrados en aquel suceso en la forma en la que cada uno está ligado.

Por una parte, ella, Philippa, que busca, que durante todas las páginas de la novela vive la frenética aventura de conocerse a sí misma, de saber la verdad, por mucho que la verdad pueda significar el derrumbamiento de las ilusiones, el deseo de muerte. De la madre natural, sobre la que pesa su pasado carcelario y que carece de futuro y que ante la posibilidad de disfrutar del regalo que le hace su hija con su presencia, tiñe también de mentira el presente. El matrimonio Palfrey, que la ha adoptado, dos seres que no tienen nada que ver, vinculados tan sólo por la presencia de Philippa, que juega el papel de suplir la ausencia de cariño, incluso de relación cotidiana. Y el padre de la niña violentada y asesinada, cuya persecución homicida de la mujer liberada condicionalmente es lo que origina lo poco que el libro tiene de intriga policial o, mejor, criminal, convertido en verdugo y víctima a la vez por la decisión tomada con su mujer y prometida a su muerte; decisión que le vence.

Un mundo gris, penoso, en el que no parece concebirse huecos para poder escapar de tanta mediocridad y limitación de objetivos que parece reinar en todo. A no ser la excepción vitalista que representa el enfrentamiento que protagoniza Philippa ante la realidad con toda su crudeza. Llegar al fondo para poder renacer, como ella, liberada, desde el encuentro con la propia identidad de uno.

Además, *Sangre inocente* es una anécdota de donde P. D. James aprovecha para sacar lo anterior y de la que se sirve para llevar adelante una especial observación de la psicología del crimen, un repaso a determinados condicionamientos de la violencia, de la liberación que puede significar el acto de matar —aunque puede que un falso toque moralizante hace que la autora no obligue a nadie a hacerlo para no tener necesidad de condenarlo o, al menos, no tener nece-

sidad de juzgar—, de la ansiedad que desata su obligatoriedad o, en fin, la conciencia extraña de sentirse un asesino.

Sangre inocente, editada ahora por Tusquets en su colección Andanzas, se publicó simultáneamente en Londres y Nueva York en 1980 alcanzando, al parecer, los primeros lugares en las listas de los libros más vendidos. Es su última novela y en la que parece retirarse relativa y momentáneamente del género más cultivado por ella: el policíaco.

Es una gran novela. Y ella es, sin duda, una gran novelista. Que, como otras grandes autoras, permanecen prácticamente inéditas entre nosotros, como Joyce Carol Oates, Djuna Barmes, etc.

Leer su novela es, de verdad, hacer un bello descubrimiento.—*VICTOR CLAUDIN (Playa Frexeira, 7. Collado Villalba, MADRID).*

LORENZO GARCIA VEGA: *Los años de Orígenes.* Monte Avila Editores. Caracas, 1978.

Creo que al comentar este libro, donde el autor pretende ser plenamente sincero al reconstruir su pasado y sus relaciones personales y literarias, debo intentar ser tan sincero con mis lectores como el autor es o pretende ser con los suyos. Debo, por ello, aclarar desde el principio el carácter y las características de mi fugaz relación con Lorenzo García Vega.

Conocí a García Vega, poeta y narrador poco conocido del famoso grupo *Orígenes,* el 27 de abril de 1974 en su casa en Nueva York, donde le hice una entrevista como parte de mi investigación sobre la revista cubana que dirigieron José Lezama Lima y José Rodríguez Feo, y en la que García Vega colaboró frecuentemente. Llegué a García Vega recomendado por Eugenio Florit, poeta a quien creía yo, muy erróneamente, García Vega admiraba o con quien al menos mantenía una relación cordial. La entrevista fue desde antes de comenzar una breve comedia de errores donde yo, sin saberlo y sin quererlo, hacía el papel de torturador. García Vega no quería hablar de *Orígenes,* especialmente con un extraño que hacía un trabajo académico y quien venía recomendado por un poeta a quien él no veía con buenos ojos. Años más tarde comprendí con claridad el rol que ese día había desempeñado. En su libro *Rostros del reverso* (1977) García Vega dice:

> Mayo 2.—Un joven puertorriqueño que está haciendo una tesis sobre *Orígenes,* vino a verme para conversar sobre la revista. Me obligué a hablar como un «origenista», dije lo que podía esperarse.

> Ahora recuerdo esa conversación y pienso en eso de «la fama como suma de malentendidos». Sí, la famita de una revista también es una suma de malentendidos, y lo peor es que nos quieren colocar, a los que quedamos como testigos, en una posición idiota de quien narra un hecho sin historia, un hecho muerto (p. 180).

Si en esa desafortunada entrevista yo lo ponía en una posición idiota, él me colocaba en plena confusión e incomodidad. Ambos, ahora lo veo, nos sentimos muy mal aquel día.

De mi entrevista con García Vega en 1974 poco o nada claro saqué yo sobre *Orígenes* —unos cuantos chismes, atisbos de su amargura esencial, indicios de sus agudos resentimientos hacia otros «origenistas»—, pero parece que él, en cambio, obtuvo más: un estímulo más, aunque fuera negativo, para contar y recontar su versión de la importante experiencia de su relación con Lezama Lima y sus compañeros de generación. Ahora García Vega quiere revivir y narrar la historia de *Orígenes*. Por ello, todo su nuevo libro, *Los años de Orígenes*, puede entenderse como un intento de explicarse y explicarnos la historia de ese importante fenómeno cultural que él me acusaba de querer mal interpretar y matar.

Los años de Orígenes, como *De Peña Pobre* (1978), de Cintio Vitier, es un libro que pretende cabalgar a dos aguas: entre la memoria y la novela. Pero si Vitier logra combinar ambos géneros en su obra, no cabe duda que García Vega, al contrario, termina dándonos sólo sus memorias. De novela este libro tiene muy poco, quizá nada. Pero éstas son memorias con un estilo muy particular. El autor afirma en una oración y niega lo afirmado en la siguiente. Hay pasajes que recuerdan, estilísticamente, las primeras páginas de *Celestino antes del alba*, de Reynaldo Arenas. Pero García Vega pretende acercarse más al estilo de Gertrude Stein y Apollinaire. Con un «collage» cubista, García Vega considera que puede captar mejor la realidad cubana, su realidad cubana, que es, en el fondo, lo que intenta retratar en su libro.

El estilo y el método de García Vega le deben mucho —quizá demasiado— a Freud y otros pensadores psicoanalistas. El libro, como toda su obra anterior —recuérdese su novela proustiana y freudiana *Espirales del cuje* (1952)—, parece más que una obra terminada y escrita con una finalidad estética la transcripción de una confesión destinada a un psiquiatra. Tema y estilo psicoanalistas cubren y ocultan —pero no destruyen— cualquier finalidad estética. Por ello, decíamos, más que novela leemos unas memorias o, mejor, un testimonio, pero testimonio de un escritor, lo que le añade, a pesar del escritor mismo, carácter estético al libro.

Desde el exilio, García Vega intenta reconstruir y bisecar sus años de asociación con los artistas cubanos que se reunieron en torno a la revista *Orígenes.* Pero *Orígenes* y sus colaboradores se convierten, para García Vega, en Lezama Lima; Lezama y *Orígenes* se transforman ante sus ojos en toda Cuba o, mejor, en su particular interpretación de Cuba. *Los años de Orígenes,* como obra de un verdadero «origenista», es, como *Lo cubano en la poesía de Vitier, Tratados en La Habana* de Lezama o *En la Calzada de Jesús del Monte* de Eliseo Diego, una obra de definición de la cubanía desde una perspectiva individualísima. La mirada cubista de García Vega no intenta descomponer la historia fríamente, sino dar sus impresiones, personalísimas y prejuiciadas, de un hecho histórico.

Cuba, en este libro, ya lo hemos dicho, se convierte en Lezama Lima, en la imagen que de Lezama Lima tiene el autor. García Vega ve en su maestro un microcosmos viviente de antagonismos, contradicciones y hallazgos que equipara a los logros y los fracasos de todo el país. Su atracción y repulsión por Lezama le da un carácter particular a todo el libro:

> Había comenzado este libro cuando recibí la noticia de su muerte. Esperaba que él hubiera leído este libro... Aunque durante los últimos años que viví en Cuba, había llegado a la lastimosa certeza que era imposible cualquier aclaración con él. [...] no creo que con este libro logre una *catarsis,* ni que con él llegue a una reconciliación. Pues confieso que mantengo mi rencor hacia Lezama, así como mantengo ambivalentes actitudes ante lo que significó mi vida (p. 282).

Sustítuyase Lezama por Cuba y el pasaje citado reflejará correctamente los amargos sentimientos de García Vega por su país.

Ese ir y venir de un extremo a otro —Lezama maestro, Lezama fascista, Lezama artista genial, Lezama homosexual sadomasoquista—, ir y venir que García Vega capta con su estilo de negación y aceptación, de inseguridad radical, ese estilo retrata mejor a García Vega que a Lezama Lima y sus compañeros, retrata mejor la amarga relación de García Vega con Cuba que la realidad histórica cubana. Pues, en última instancia, este libro es un testimonio de un hombre incapaz de optar por una solución ante la multiplicidad de toda realidad, personal o colectiva. Al menos García Vega tuvo el valor de así decirlo.

Lea este libro quien quiera conocer a García Vega; no se acerque a sus páginas quien busque solamente información fría, datos con-

cretos, testimonios claros sobre la generación de *Orígenes* y lo que ésta implicó —e implica— para la cultura cubana.—*EFRAIN BARRADAS (University of Massachusetts/Boston, Spanish Dpt., Harbor Campus, BOSTON, Massa. 02125).*

NOTAS BREVES

LEOPOLDO DE LUIS: *Poesía social (Antología 1939-1968).* Ediciones Júcar, Los Poetas 39-40. Madrid, 1982, 454 pp.

Poesía social es el fruto de dos pasos reflexivos realizados con impecable maestría sobre la poesía española contemporánea que toma una postura ante los acontecimientos a través, sobre todo, del elemento social que le da nombre. Este proceso de análisis de actitudes que «no se avenían con el conformismo» ha sido culminado, señalando ausencias y nuevas orientaciones de la poesía, por otro poeta, Leopoldo de Luis. Su trabajo, profundizando sobre los elementos que provocaron una toma de conciencia y un alejamiento del tradicionalismo esteticista, característicos en la poesía, figura ya entre los más valiosos para el conocimiento real del tema, porque Leopoldo de Luis no ha querido con su obra realizar una tesis más, sino explicar lo que ha sido y, con mayores o menores cambios, sigue siendo un movimiento creativo que subraya el componente ético de su labor al que se siente vinculado estrechamente, desde la voz de sus personajes más destacados.

Treinta y un autores, en consecuencia, se proponen en estas páginas llegar a una precisión de la fórmula genérica «poesía social». Y lo hacen de una forma indirecta, gracias al esfuerzo de Leopoldo de Luis por ofrecer una visión conjunta que extrae pieza a pieza de declaraciones, ensayos, anotaciones y presencias poéticas, no únicamente testimoniales, un cuadro profundo de esta conducta que se sobrepone a calificaciones intelectualistas para expresar, por la palabra y los hechos que de ella se desprenden o a su expresividad acuden, la solidaridad.

En este caso no cabría aplicar la definición individualizada de Gala de «solitario y solidario», porque las circunstancias —el hambre, la posguerra, la tortura, la persecución, la censura, el miedo...— han reunido a los artistas sin preguntar a su voluntad. Leopoldo de Luis

ha considerado, como explicaba en la introducción de la primera versión de este libro, que indagar en la temática de una poesía era la mejor forma de estudiarla. Consideración anotada en 1965, pero que mantiene la vigencia de los temas que, sosteniendo su relación con otros rumbos poéticos, subrayan un componente inmediato que retorna de modo constante a la solidaridad: el padecimiento. De esos factores comunes la poesía adquiere por su propia evolución un tono distintivo en cada figura (Blas de Otero, Gabriel Celaya, Angel González, José Hierro, José Agustín Goytisolo, José Angel Valente, Jaime Gil de Biedma, José Luis Pacheco, Eladio Cabañero, Félix Grande..., entre otros), y arraiga en la estimación de un tiempo del que no es sencillo desprenderse sin fracturas, sin desgajamientos sentimentales.

Antecedentes, características, consecuencias, están presentes en ese doble paso de Leopoldo de Luis (1965 y la edición que actualiza observaciones y datos, objeto de nuestro estudio), cuyo método acusa una influencia clara de la poesía social, en la sinceridad de su elaborada antología y en el respeto hacia su significado, que es también amor, «no en sí un valor poético, sino un valor moral», como resalta Leopoldo de Luis.—*F. J. S.*

TOMAS STEFANOVICS: *El divorcio.* Ediciones Géminis. Montevideo, 1980, 242 pp.

Podríamos decir, después de releer las narraciones recogidas en *El divorcio,* de Tomás Stefanovics, que se trata en realidad de un libro de cuentos, pero algunos paralelismos nos obligarían a sospechar. Los indicios que llevan a pensar que se trata de una novela superan el carácter de lo anecdótico, y sin embargo, «La liquidación», el último de los relatos del libro, nos demuestra —o nos comprueba— que las líneas maestras de un conflicto humano que se transforma apresurada, inevitablemente, en los personajes, en sus posturas, en sus olvidos, en su contexto, están asentadas con sabiduría y apasionamiento literarios.

En este sentido, Stefanovics juega con nuestra atención, lo cual nos induce a adentrarnos en los problemas de sus personajes, que articulan un drama del que podría responder un párrafo del relato mencionado más arriba: «Todo está vacío, abandonado. No hay un alma en la casa. Sólo retumba el silencio.», fragmento que se corresponde de modo evidente con el tono general de *El divorcio,* en el que se alterna la confidencia intimista de los personajes abocados a la soledad y un intento reiterado de distanciar las decisiones que afec-

tan a lo personal de las presiones que acompañan esa búsqueda del sujeto atrasado por el abandono o la ruptura.

Entre ambos puntos se hallan las menudencias —el ser humano, la realidad y la ficción que sobre ésta crece y crece, son inagotables— que enlazan dos vidas, en la epopeya sentimental de nuestro tiempo y que suele centrar Stefanovics en la pareja, a la que plantea interrogantes que ponen en un primer plano inmediato, aunque a veces tácito, el espíritu de la ruptura. El juego de la atención acaba entonces, y se transforma a su vez, como ocurriera previamente con el fondo que asume cada protagonista, en una lucha desesperada, reflexiva con todo, contra el fracaso. Un fondo que puede ser traumático, como se aprecia en «Freud», o realista, como en «El abandono» o acaso cotidiano, que tenemos la oportunidad de contemplar en «La armonía», desde una posición que objetiviza la sucesión de hechos que intervienen en el comportamiento de una persona..., pero que actúa de manera decisiva en el destino trágico que, en ocasiones, la ironía sólo puede matizar con la concisión de un epitafio.

Aun tratándose del primer libro de relatos de Tomás Stefanovics, sobresale en ellos una voluntad entrañable de interiorización que está expuesta con una soltura sorprendente, tanto más en cuanto que los capítulos de este volumen no concuerdan con un modelo unitario ni fijo de expresión literaria. Stefanovics modela a su antojo la forma, y sobre ésta surge todo aquello que se encuentra al otro lado de la apariencia y de los nombres propios. Estos elementos, tan marcados como la preocupación que los hizo literarura, hacen del divorcio humano que distinguimos en toda ruptura sentimental, y que Stefanovics emplea con sumo cuidado en su libro, una aventura en la que no es posible dejar de captar del entorno, de nosotros mismos.—*F. J. S.*

JORGE G. ARANGUREN: *Doce para un fagot*. Ediciones Hiperión. Colección Scardanelli. Madrid, 1981, 60 pp.

La poesía de Jorge G. Aranguren avanza sobre los dictados del destino, reposa y otea el horizonte en búsqueda inútil de signos que añadir a la historia de la Historia, a las leyendas que se ciernen sobre los nombres y los convierten en seres casi inalcanzables; más tarde, tras un prolongado reposo, vuelve a ponerse en marcha, a precisar con frases duras que se ablandan a lo largo del camino, pero que vuelven a un ritmo duro, firme, antes de cubrir una etapa más. Es un viaje que no tiene solución, y tampoco la ansía, un viaje que po-

dría realizarse desde cómodo sillón, pero que en la poesía parece vivido en cada uno de sus pasos de amargura, de tristeza, de observación, de conclusión. Sobre todo ello, Jorge G. Aranguren ha impuesto la musicalidad como un pilar fundamental, como si de un punto de partida se tratase entre lo real y lo ideal. El inconsciente se halla lejos, muy lejos, aunque los nombres que renuevan una cadencia, una melodía, estén determinados por dolores, obsesiones, temores y pasado. Jorge G. Aranguren, lo dice él mismo, las ha sacudido. Cabría añadir que lo ha hecho con una gran lentitud, con una calma que permite recoger paisajes y escenas, situarlas, devolverlas a su estación original, aunque sin recreación. Jorge G. Aranguren es un cronista de sus particulares desplazamientos por la piel y la sangre de los seres que desfilan por una senda prefijada, el destino. Pero siempre valorando esa modificación que le permite intervenir, esa determinación a no aceptar un tránsito caldeado por una atmósfera de condena. Todos los personajes estrellados contra su destino y en cierto modo contra su fin, son salvados de su fama, de su papel. Porque en su aparecer humano siempre surge una grieta que permite y alienta una curiosidad que no es ni puede ser destructiva, cuando añade a la valoración de un talante humano real o transferido—Cipriano Mera, por una parte; el capitán Ahab sobre su nave de resentimiento y de mar, por la otra—, una concepción crítica, no meramente intelectual, que nos ofrece vivencias, creencias, pensamientos, cerca y lejos de la poesía de Reinaldo Arenas, Octavio Paz o Gil de Biedma... ¿Inspira Jorge G. Aranguren una rebelión en los seres que brotan de *Doce para un fagot?* Su viaje inmóvil podría representarlo así, pero adoptando la concreción como medio de llegar a un universo plagado de figuras que se concentran en otras mayores que les dan sentido y de los cuales Jorge G. Aranguren, con su atracción férrea, nos entrega los últimos perfiles, acercándolos a lo humano que aún no ha muerto y danza, danza.—*F. J. S.*

ANGEL PARIENTE: *Ser alguna vez.* César Viguera, editor. Colección Renacimiento. Sevilla, 1981, 35 pp.

Una expresión sencilla, directa, en modo alguno encogida por la preocupación básica de ser en «los malos tiempos», es la primera sorpresa que nos depara el libro de Angel Pariente *Ser alguna vez.* Poemario que concentra en sus páginas decisiones, definiciones, que discurren entre la meditación y el discurso, y que huye de tópicos, Angel Pariente apunta con Musset una posibilidad en un ámbito que

se estrecha alrededor del individuo. Este afirmado individualismo, que «es» al compás de hechos concretos y situaciones a las que el poeta aporta múltiples sentidos, se inclina del lado de la lucidez para repudiar un panorama de sensaciones encabalgadas en una falsa mitificación de la belleza. Curiosamente, la lucidez en la poesía de Pariente señala de modo inevitable la figura de la muerte, o asimismo, la del suicidio, pero que trata de perderse en lejanía y distancia. Es así que la lucidez se convierte en un método que en algunos poemas, por encima del carácter testimonial que poseen, oculta al autor, a las personas, en beneficio de los hechos y estímulos que la confrontación entre la vida y la muerte (sin que estos términos impliquen lirismo, nostalgia, ceremonia, ritual o misterio) provoca con una sequedad extrema.

El hecho, he ahí lo que provoca la poesía en Angel Pariente, que siempre la relaciona con algo ocurrido en algún momento de su evolución. Un hecho desprendido de resonancias, de vestimenta, de acompañamientos, e incluso de destino. Todo lo más, los actos tienen una finalidad y hasta un lugar en el medio que, por su vocación —la aceptación, la sumisión, la aniquilación o la rebeldía—, subsiste al correr del tiempo. Angel Pariente ha identificado memoria e historia en *Ser alguna vez,* reflejando de hecho un drama que controla exigencias, aspiraciones y deseos, intentando someterlas, reprimirlas, mediante la manipulación de esas posibilidades adivinadas en los primeros poemas como retrato de lo humano.

marginado locuaz hablando de sí mismo
en la pradera estéril donde sueños deformes
conviven con los tigres.

Y sin embargo, Pariente posee la intuición de que el camino está abierto para la esperanza. Es la esperanza lo que ha superado el grado de opresión que registra su obra, mediante el desprecio a lo inaccesible, a lo falsificado, al punto crucial que invita a la negación voluntaria del suicidio dentro de un orden. Una esperanza posible, aunque quizá no aceptable.—*F. J. S.*

JOSE CARLOS GALLARDO: *Alfabeto incendiario.* Ambito Literario. Poesía. Barcelona, 1981, 82 pp.

Es difícil, salvo como humilde aproximación, ceñir a un significado la verdad concreta de un libro de poesía. Lo es porque esa palabra encubre un bosque con la mejor intención, cuando el verso

hace de cada árbol, de cada pieza, otros mundos. El problema radica con frecuencia en la medida con que soñamos o sentimos la proximidad de las imágenes que subrayan esa especie de huida, esa necesidad, ese hambre de una realidad amable siquiera por su acogedora invitación, aparición. Se dice que este es un libro lúcido y le correspondería una calificación más amplia, con referencias, sin caer en el detallismo por ello. La poesía de Gallardo, manifestándose en una intimidad abierta a lo que nos procura el siglo —interrogantes y temores, en síntesis—, es igualmente una poesía deseante que refleja una convicción activa que trata de conseguir un horizonte mejor o, con un poco de nada, aceptable, habitable para el ser humano.

En *Alfbeto Incendiario* se revelan por José Carlos Gallardo las pistas de ese anhelo que no evita la realidad. Todos los elementos, todos los argumentos, las indecisiones, las ambigüedades, están enumerados en una exposición que delimita el campo humano —en el que predomina la frustración, el agotamiento, lo fallido— y el mundo. Pero no tanto en una lucha material como en una relación imposible que deviene perjudicial para la parte más desvalida, que es también la parte más reconocible. Porque si sobre el mundo caben todas las preguntas, sobre el ser humano no es posible interrogar con la misma violencia. Y a veces, las respuestas no pueden salir al exterior, aunque queden refugiadas en un gesto. En particular, si el individuo lleva consigo su condición de víctima y no puede librarse de su papel.

Por lo dicho puede comprobarse que *Alfabeto Incendiario* es un proyecto en el que cuenta el debate interior entre la capacidad y la incapacidad para la supervivencia. José Carlos Gallardo convierte este canto en una denuncia, apartándose de una tentación individual, apegándose más a todo lo que funde su vida en un paseo que alterna el pasado, el presente, lo deseable, lo querido, junto a la sensación concreta que solidifica lo ideal, que tropieza con la negación, con lo cotidiano, con lo reglado y aséptico, civilizado y moderno. Sobresale el tono casi narrativo de su poesía, que fortifica la estructuración lineal y en capítulos del libro, asociado a miles de símbolos con los que Gallardo se rodea del incesante bombardeo de un modelo concreto de sociedad... Una sociedad destruida en sus esencias y que comunica la destrucción por la vía de un desarrollo desmesurado allá donde logra imponer por el camino de la fuerza o el cinismo el miedo, la competición exterminadora, el triunfo de la apariencia, a los que Gallardo opone la naturaleza y la naturalidad, su fe,

su alegría y su credo sin resentimientos —su inocencia, en cierto modo— en un arco iris que prende en la conciencia sin límites de la persona.—*F. J. S.*

BLAS MUÑOZ: *Naufragio de Narciso*. Fernando Torres, editor. Scorpio de Poesía. Valencia, 1981, 60 pp.

Dos inquietudes destacan con vida propia en el trabajo de Blas Muñoz: la recomposición en el poema de elementos alegóricos y la profundización de los motivos que reúnen el naufragio y las aguas como referencia dominante de los textos, que por la noticia que nos entrega su autor son el resultado del período comprendido entre 1971 y 1973.

Ambos procedimientos completan el objetivo del poeta en la medida en que alcanza su propósito de vencer la soledad. Múltiples combinaciones y una homogeneidad temática de fondo favorecen el ánimo que trata de salir de ese cerco de soledad para compartirla. Su poesía parte, paralelamente, de un mensaje que se descompone en sensaciones para llegar a otro fondo, la entrega, en el cual apenas participa el subjetivismo. Blas Muñoz contempla, observa con rigor, resume, pero sin dejar de lado lo básico ni lo importante, en un ritmo que desgrana experiencia, retorno concienzudo y total a los fundamentos secretos del amor.

Abre tus ojos más allá de nosotros dos
y mira, contempla el mar: Bajo sus aguas
el misterio permanece. Así tu amor, tanto
naufragio, tanta sed. Ah, hondura sin medida.

A veces, la poesía tiene su lógica, que no puede conciliarse con la de los grandes sistemas filosóficos; en este caso, la relación agrupa, «salva», una temida dispersión, respetando la variedad y el encanto de lo inalcanzable, que se prolonga en la creación de un ámbito propio con el que el poeta entabla un diálogo que, en breve, se convierte en ameno discurso. Las similitudes con las desesperadas canciones de amor de Neruda aparecen claras, incluso en el campo donde Blas Muñoz reitera las facetas más peculiares de su obra: la limpieza con que sus motivos se ligan a interrogantes metafóricos, la intensidad a la que atiende con lentitud hasta extraer de su ánimo una consecuencia pródiga en ilusión, que doma el desencanto del que nace el calor poético que cristaliza en poema.

Y sin embargo, en la obra de Blas Muñoz tiene un papel, una constante que surge de pronto en sus versos, en lo intrincado de sus imágenes, confidencias y manifiestos, una superación sobre la muerte que endurece algunos momentos de su obra, acaso los más emotivos. Este rasgo pelea por alzarse con una victoria que no puede entenderse de otra manera que en un círculo de humanidad infinita, pero no por ello abstracta. Las aguas cobran entonces su verdadera acepción en el propio lenguaje del poeta, en sus símbolos más amistosos y reparadores. Las aguas están siempre al lado de su idealización o de su ruptura con el mundo —ambas actitudes reflejan una indignación en un pasado conformado entre presencias que se van concretando en choques inesperados con otras fuentes de inspiración o simples sugerencias que llevan a estados de ánimo análogos, paralelos, que confirman esa idea de renacimiento sobre el presentimiento de una muerte cotidiana (una corbata puede ser representativa de ello), y quizá también ansiada sobre la grandeza hermosa que empuja la fugacidad.—*F. J. S.*

DAVID ESCOBAR GALINDO: *Los sobrevivientes.* Dirección de Publicaciones del Ministerio de Educación. San Salvador, 1980. Primer Premio Centroamericano de Cuento «Quezaltenango» (Guatemala), 1979, 131 pp.

Bajo el título *Los sobrevivientes,* David Escobar Galindo reúne tres relatos que bailan entre la definición de cuento y la novela corta, y que ofrecen otra perspectiva de la intensa labor intelectual y cultural de este escritor, que ha cultivado sobre todo la poesía. Ello evidencia que la dedicación a distintos géneros no es incompatible, pero nunca deja de apreciarse una mayor relación con alguno de ellos, en solitario. En esta ocasión, la poesía define una vocación muy profunda en Escobar Galindo, de la que no puede en modo alguno desprenderse al escribir prosa.

Hay en su libro una cierta manera de enfocar los problemas, de llegar a los personajes, e incluso de revelarlos por sus propias palabras, que subrayan una consideración poética, una participación con sus dramas que no surge únicamente a través de lo sentimental, sino de lo humano. El ansia de independencia íntima que arranca de cada uno de los títulos, «El señor y sus sombras», «Los sobrevivientes» y «Noticias de ultramar», indica, además de diferentes momentos creativos —reseñados por el autor— una congruencia ética, una defensa

de la dignidad humana en esa esfera donde las normas nunca pueden llegar a ser eficaces, y que completan una búsqueda del diálogo como vehículo de relación y ayuda entre los individuos y una interpretación de la realidad en la que el erotismo siempre se halla implicado en la realidad del personaje, reprimido, aspiración que no llega a consumarse de otra manera que como sensación, índice —con los demás elementos— de una verdad presagiada, pero huidiza, espejismo trágico con frecuencia, contraste.

Es por ello que habremos de hablar de un detenimiento crítico de Escobar Galindo en algo muy similar a los «indicios de lo humano», puesto que en todas sus narraciones, contando con la humanidad de cada personaje, la humanidad «real» se transforma en fin. De la humanidad se deduce el método que Escobar Galindo ha empleado para mostrarnos esa peligrosa carencia, que tampoco se simplifica en un enfrentamiento puro de concepciones opuestas, sino que se desenvuelve al margen de la decisión personal de cada protagonista, a empujones, en determinados pasajes a borbotones, a manera de una corriente viciada, resuelta, de indiferencia y pasividad.

Esto explica que formalmente Escobar Galindo base en la sorpresa y en la reiteración el golpe físico de lo cotidiano ante sujetos que abandonan su medio subterráneo para expresarse en un mundo literario que está soportando a su vez —por intervención directa del creador— una serie de cambios que dan viveza a las declaraciones y que precisan —premisa fundamental de Rilke— tonos y caracteres en el círculo cerrado e incontestable de los hechos. De este modo, la observación del artista y de sus criaturas queda matizada, al igual que las contraposiciones entre los deseos y las circunstancias, en una síntesis rica que absorbe la sequedad, la violencia y la determinación.

Los hechos son contestados y los gestos humanos nos resumen el inmenso caudal de la historia de un hombre, de miles de seres perdidos.—*F. J. S.*

CRISTINA PERI ROSSI: *Indicios pánicos*. Editorial Bruguera. Libro Amigo. Barcelona, 1981, 183 pp.

En una conversación entre el escritor norteamericano Norman Mailer y el crítico francés Pierre Domergues, incluida por Leonhard Reinisch y Karl Hoffman en *Conductores y seductores*, Norman Mailer declaraba: «Al decir que todos estamos poseídos por el problema del poder, creo expresar una obsesión colectiva». Esta conclusión

va ligada a una interpretación del sueño americano y a una reacción muy amplia respecto del mismo. Pero quizá Mailer olvidase que lo que supone una cultura de masas —como pueda ser la suya, la que le afecta cuando decide orientar las motivaciones que le impulsan a escribir una novela y a desear que su obra tenga, como las obsesiones, unas respuestas masivas, colectivas— no implica el olvido de la individualidad, del modo en que cada persona replica al medio, a lo que ocurre en su interior y se propaga como una peste, más allá de unas fronteras concretas.

La armonización que Cristina Peri Rossi ha llevado a término en *Indicios pánicos* representa una complementación de ese punto de vista de Mailer, y no precisamente por medio de la novela, sino de un volumen de textos cuya brevedad —intensa, sincera, amarga e irónica brevedad— funde sus diversos capítulos en un todo indisoluble, múltiple como una reflexión a la que presta coherencia el estremecimiento, el horror. En este sentido, tal como se dice en el libro, Cristina Peri Rossi imaginó, pero la realidad se encargó de probar que, sin proponérselo, puede llegar mucho más lejos que la fabulación. Por desgracia, mucho más lejos en lo lamentable y vergonzoso de lo que es llamado civilización, y a veces realidad.

Esta complementación no ha sido buscada por Cristina Peri Rossi; nace de una inquietud cultural y crítica —que relaciona sus páginas con el desastre goyesco, con la deformación de los espejos de Valle-Inclán— y con el símbolo, rompiendo con su pureza tradicional, emparentado con la obra de Munch, la novelística kafkiana, la utopía de Orwell, o la poesía lúdica, agresiva y sentimental, ardorosa, de Vian... en las que también se identifican las sombras nocturnas del misterio humano de Lovecratf, el sueño, el sufrimiento, el desvalimiento, esa muerte siempre en tránsito que nos producen los asesinatos, los suicidios, la represión y la crueldad que tratan de imponerse a la vida.

Muchas son las razones —no sólo apoyaturas o alusiones reconocibles en la evolución de la literatura universal— que inducen a pensar que nos hallamos ante una delicada obra maestra. Ni la autocrítica ni la confusión, en el caso de que la hubiere, podrán jamás con la sensibilidad que ha conquistado y conjurado el dolor que pende sobre estas páginas, sobre esta especie de confidencia de un mundo que parece lejano y que, sin embargo, siempre vislumbramos a nuestra espalda, porque teme el horizonte. Pedro Salinas acertó al expresar esa sensación estranguladora del suspenso, lejos de nosotros mismos. Porque lo demás, el resto, es silencio en verdad.—*F. J. S.*

FLORENTINA MORENO: *Hombre y sociedad en el pensamiento de Fromm.* Fondo de Cultura Económica. Biblioteca de Psicología y Psicoanálisis. México, 1981, 383 pp.

Pocos estudios pueden encontrarse que aborden la problemática del individuo, de la sociedad y del análisis, con una visión tan amplia y, al tiempo, tan ligada a los planteamientos críticos del pensamiento de Erich Fromm, como el efectuado pacientemente por la profesora Florentina Moreno, partiendo de los dos pilares que centran la reflexión del propio Fromm, en su obra, en su biografía y en las consecuencias prácticas que se deducen de la revolución psicológica en la que participó como uno de los más lúcidos exponentes del humanismo social. Doctora en Psicología por la Universidad de Madrid y profesora de la Universidad vallisoletana, Florentina Moreno se afirma en primer lugar en la muerte de Fromm y en los pasos que conducen y configuran un método de análisis peculiar, que desindividualiza el conflicto personal del paciente, para adentrarnos en el inconsciente, en la naturaleza humana, en su carácter histórico y social, y en el proceso en que consideraciones generales se concretan en cada una de las personalidades afectadas por sus relaciones con el mundo real.

No obstante, esta evolución podría resumirse en tres líneas que la profesora Florentina Moreno ha trazado sobre el objeto de su estudio para facilitar la comprensión y mostrar los avances que las tesis de Fromm han provocado, ya por su actuación específica en el análisis psicológico, o guiando las actividades de sus discípulos. A pesar de lo arriesgado que resulta delimitar campos tan relacionados entre sí, encontramos una indagación en el ámbito cultural que genera la contestación de Fromm, como persona y como científico: en primer plano, la persecución del régimen nacionalsocialista, ya de autores de origen judío o de teorías que aludan de manera frontal a Freud; Fromm formará parte de la forzosa emigración de la intelectualidad alemana que recorrerá Europa, hasta asentarse en Estados Unidos. Hay, asimismo, un estudio del clima científico de controversia entre el criterio ortodoxo del maestro Freud y sus alumnos, partidarios de relacionar los hallazgos del psicoanálisis con interpretaciones que tienen una proyección política indudable (Castilla del Pino ha estudiado este tema en su libro *Marxismo y psicoanálisis)* o atendiendo otros elementos de la psicología que intervienen en la caracterización del padecimiento (como explica Anais Nin en su *Diario,* ciñéndose a su maestro Otto Rank) y que podemos estudiar des-

de otras posiciones, en el epistolario de Freud y Jung, o valorando los aspectos más significativos de cada diferenciación, en el tratado de Paul Roazen: *Freud y sus discípulos.* En tercer lugar, la profesora Florentina Moreno estima el ambiente social que provoca un gran contraste entre los postulados psicoanalíticos previos a la segunda guerra mundial, y posteriores a la contienda, postulados que arraigan en la dinámica de Occidente y de Iberoamérica, y que desde ese instante son parte de cada acontecimiento, siendo comentario y crítica simultáneamente.

La mayor parte de estos proyectos renovadores del criterio freudiano de análisis están consideradas en el libro en función de lo que las une o enfrenta con la interpretación de Fromm, incluidas las más modernas polémicas (Marcuse, Reich, Lacan, Màrkus, Piaget, Adler, Deleuze, Guattari, Sebag, Brown, Lorenzer...), aunque siempre teniendo muy presente el humanismo marxiano de Fromm y la influencia de Spinosa en su pensamiento. Es así que la profesora Moreno vuelve a su punto de partida, recuperando a Fromm de la discusión y ahondando en aquella definición de la que éste diera noticia en *Más allá de las cadenas de la ilusión,* al afirmar: «El analista debe evitar el error de dar al paciente interpretaciones y explicaciones que sólo impiden dar el salto del pensamiento a la experiencia... Debe eliminar una racionalización tras otra, una muleta tras otra, hasta que el paciente no pueda seguir escapando y, en vez de ello, atraviese las ficciones que llenan su mente y experimente la realidad.» Al comprobarlo, tenemos la misma impresión que recoge Alberto Moravia en su diálogo con Desideria, en *La vida Interior:* nos ha hablado una voz que nos ha hecho pensar que hemos vivido otra existencia distinta a la nuestra. Tal vez eso sea la conciencia. La profesora Florentina Moreno nos ha permitido adentrarnos en la meditación de Erich Fromm sin intermediarios, y no nos hemos dado cuenta de que en su libro todos hemos buscado esa contestación, esa conciencia que anula el miedo y alza la libertad, sólo la libertad. *FRANCISCO J. SATUE (Pañería, 38, 2.° MADRID-17).*

ENTRELINEAS

CARLOS FRANQUI: *Retrato de familia con Fidel,* Seix Barral, Barcelona, 1981, 550 pp.

La revolución cubana pareció en 1959 dividir la historia contemporánea de América Latina en dos períodos bien definidos, proponiendo al mundo un modelo revolucionario que parecía, en nombre del marxismo, contradecir una de las premisas fundamentales de la teoría marxiana de la revolución: que ésta ocurriría antes en los países desarrollados que en los atrasados por exacerbación de las contradicciones inmanentes del sistema. Su derrotero posterior ha abierto numerosas polémicas, acentuadas por la dificultad de información que tiene su aporte en el hecho de la misma política de difusión del Gobierno castrista.

Carlos Franqui, integrado al ejército de Sierra Maestra en 1958, está en la primera línea de la dirigencia revolucionaria hasta que las crecientes diferencias con la cúpula del poder lo llevan definitivamente fuera de Cuba en 1968. Ahora, siguiendo la forma de un relato impresionista, de prosa entrecortada y tensa, rememora el proceso desde su llegada al frente hasta el convenio azucarero entre Cuba y la URSS.

La elección del último evento no es caprichosa: una de las tesis vertebrales del libro es que Cuba, aunque acabe con la propiedad privada y expropie a la burguesía local, nunca dejará de ser un país apendicular y dependiente mientras no supere su estadio de monocultivo azucarero, incorporando a su minisistema económico ciertas riquezas minerales, ganadería matizada, elaboración de alimentos, industria turística. El desarrollo múltiple es para Franqui premisa de la liberación y del progreso social, del cual la revolución —es su propuesta— debió ser una impulsora en cuanto a participación de las masas.

La lectura que Franqui hace de los hechos detecta varias líneas de fuerza en el frente antibatistiano: la tendencia propiamente revolucionaria, democrática, humanista y socializante; los elementos stalinistas que tienen su representante máximo en Raúl Castro y que incorporan tardíamente al Partido Comunista cubano para adueñarse de todo el espacio durante el gobierno subsiguiente a la caída de Batista; los socialistas por libre, cuya eminencia es Ernesto Guevara; los aliados coyunturales de la burguesía cubana malquistada con la dictadura, y, por último, pero no el menos, Fidel Castro, que se

dedica a desarrollar su poder personal hasta convertirlo en una institución revolucionaria y negociarlo con los sectores del stalinismo que terminan adueñándose del proceso.

En esencia, el fenómeno cubano es visto como un desplazamiento de la burguesía batistiana tradicional por una burocracia colectivista que es la nueva clase explotadora, ya que el régimen de extracción de la plusvalía no ha cambiado. Desaparece la economía de mercado, todos los oligopolios son reemplazados por el monopolio estatal y el aparato político se centra en la burocracia del partido único, los poderes personales de Fidel y el Ejército.

Las objeciones de Franqui no son un bloque ni parecen indiscriminadas: aprueba la campaña de alfabetización, el reparto de viviendas, la elevación de los salarios que acaba con las provisiones en la isla, la expropiación de las grandes compañías extranjeras. Desaprueba, en cambio, el manejo ineficaz de la producción, que lleva al desabastecimiento y a los privilegios burocráticos; la falta de libertades revolucionarias para debatir el proceso, que reducen todas las voces discordantes a la crítica privilegiada del propio Fidel; el empobrecimiento del horizonte cultural por la censura y la emigración de intelectuales; un régimen duramente policial en cuanto al control de la vida cotidiana, que anula las energías creativas de la sociedad cuya liberación era uno de los objetivos revolucionarios.

No es éste el lugar para hacer una constatación exhaustiva y documental del libro de Franqui. Haría falta para ello otro contexto y un historiador especializado. Supongamos que el libro cae en las manos de un lector meramente interesado por el hecho histórico de la revolución cubana. Es casi innegable que para este lector el texto presenta dos virtudes nada desdeñables: vivacidad y coherencia. La versión que ofrece de los hechos y su secuela es la de alguien que no sólo ha vivido lo que cuenta, sino para el cual lo contado es cuestión de vida o muerte, algo que define su apuesta en la historia. Tampoco se puede cuestionar la trabazón interna de lo narrado y lo leído, aunque el contraste documental podría, en caso de efectuarse, arrojar otra luz sobre los eventos evocados.

En definitiva, el texto no parece servir de exutorio ni a rencores personales ni a convicciones visionarias de un sector pequeño y delirante. Si apela a la amargura de no estar ya en la tierra de origen ni poder aprobar los resultados de un proceso a cuyo inicio se constribuyó, ello parece inevitable a la hora del balance.

Más allá de lo que Franqui dice sobre esta revolución concreta, su relato obliga a pensar en un proceso que es masivo en nuestro mundo actual: los países capitalistas atrasados van cumpliendo un

ciclo de cambio traumático que no responde ni al modelo clásico socialista del siglo XIX ni a un modelo novedoso atribuible a un hipotético Tercer Mundo. Nuestro planeta parece incapaz de ofrecernos otra variante que un mundo capitalista monopólico, con un centro rico y una periferia pobre, o un mundo capitalista burocratizado, donde la eliminación de la economía de mercado lleva a un colectivismo en que la administración de la plusvalía está en manos de una burocracia donde se integran funcionarios del partido único, intelectuales. técnicos y militares.

Tal vez Franqui se incluyó en las filas de una revolución que no podía cumplirse. En todo caso, no había otra manera de averiguarlo que incluirse a todo riesgo. Por ejemplo, el de ser borrado de los retratos de familia que siguen centrados en la imagen de Fidel.—*B. M.*

JÜRGEN HABERMAS: *La reconstrucción del materialismo histórico,* versión castellana de Jaime Nicolás Muñiz y Ramón García Cotarelo, Taurus, Madrid, 1981, 315 pp.

Este libro es colecticio y reúne trabajos de los años setenta, los cuales van sistematizados por Habermas conforme a sus propuestas de la introducción: reconstruir el materialismo histórico, o sea desmontar la teoría y recomponerla con nueva forma con el único objeto de alcanzar mejor los fines que se proponía; mantenerse crítico frente al cinismo de la conciencia burguesa (empresa tradicional de la escuela de Frankfurt); enfatizar la importancia dialéctica de la cultura, siempre superestructural, pero desvalorizada por el marxismo corriente; interpretar los sistemas sociales como una red de acciones comunicativas, aspecto que también suele ser desdeñado por el marxismo vulgar y rutinario; incorporar al materialismo histórico los aportes de la psicología genética o evolutiva (la no difícil integración Marx-Piaget que tanto ha dado que hacer a los censores del Cono Sur americano); la consideración de la religión moderna como una ética profana de la comunicación, y, finalmente, reformular los procesos de racionalización como procesos en los que se «exorciza» la violencia institucionalizada en la comunicación de modo inadvertido.

El fundamento de estas propuestas sigue siendo el programa de Frankfurt: salvar para el pensamiento filosófico concreto su carácter de universal y totalizador, planteándose las empresas de teorizar en general sobre la naturaleza y la sociedad. Para lograrlo, salvar, en consecuencia, la filosofía como la autorreflexión radical de la conciencia histórica posible de cada época.

Estos principios, que vienen de Hegel y pasan por Marx para llegar al examen de la sociedad capitalista actual a la luz de la sociología de la comunicación, el psicoanálisis y la psicología genética, enfrentan a todo pensamiento objetivizado y a toda tentativa neopositivista o cientificista. Repasan los temas de la identidad (asunto hegeliano si los hay), las relaciones entre marxismo y filosofía, la profanización total de los valores religiosos, éticos, estéticos y jurídicos de nuestro mundo, rescatan la filosofía de la evolución histórica pasando peligrosamente sobre los restos del darwinismo y culminan en el examen de los distintos intentos de legitimar el Estado en el capitalismo avanzado. La posición de Habermas es socialdemocrática, si por tal se entiende que postula una sociedad con un sistema democrático en tanto respetuoso de ciertos procedimientos, con participación masiva en dichos procesos y un Estado que actúa como subsidiario económico de la actividad privada y como moderador entre la sociedad civil en general y las estructuras monopólicas del mercado. A esta partitocracia de masas no se pueden oponer otras alternativas que un conservatismo autoritario o un autoritarismo fascista.

Se advierte que el pensamiento político de Habermas es moderado, aunque su sesgo filosófico sea radical, y parte de una reconstrucción del marxismo que excluye la posibilidad fatal y naturalista de un colapso del sistema que obligaría a su relevo radical. Los fines del materialismo son mantener una antropología universal y concreta, salvar la categoría de lo humano en general para la historia en general y ser la conciencia más hondamente autorreflexiva del capitalismo, no la predicación de su final inminente, pronunciada desde el más allá de la historia donde se erigen las escatologías.

Si bien el libro no es apabullante en novedades e insiste en la jerga peculiar y el barroquismo sintáctico de los maestros francforteses, hay que admitir en Habermas a uno de los pensadores más extremos de hoy, si por extremo se entiende el intento de llevar un sistema a sus confines. Más que marxismo, lo suyo es evolucionismo dialéctico, o sea uno de los marxismos posibles y, por tanto, apunta más a Hegel que a Marx. No es difícil ver el brillo que despide su estudio sobre el problema de la identidad en Hegel (páginas 85 y siguientes), que puede aceptarse como lo mejor del libro.

Traducir a los pensadores de Frankfurt es tarea ardua entre las arduas e ingrata, pues no queda nunca una traducción «bonita». *Chapeau* a los laboriosos Muñiz y García Cotarelo.—*B. M.*

JORGE LUIS BORGES: *Nueve ensayos dantescos*, introducción de Marcos Ricardo Barnatán, presentación de Joaquín Arce, Espasa-Calpe, Madrid, 1982, 161 pp.

Que Borges se interesa por Dante no es nuevo. El constante recurso a citas dantianas, la resurrección de Pier Damiani, Beatriz Vitervo, la obsesión borgesca por el infierno como algo tangible y cotidiano así lo prueban. Los que persigan a Dante en estas páginas lo observarán fugitivo y se encontrarán con Borges.

Como ocurre siempre en sus ensayos largos (por ejemplo, los que dedica a la metáfora y a la poesía gauchesca), Borges brilla por lo encontradizo y aforístico y cae en erudición de diccionario, nunca del todo fiable (Arce apunta algo en sus páginas previas) cuando pretende ser exhaustivo. Lo que más importa de esta entrega es lo que Borges reflexiona sobre sus temas preferidos con la excusa cariñosa de Dante.

Por ejemplo: la comparación entre Dante y Petrarca puede ser una frontera posible entre el barroco (tentación borgiana) y el clasicismo (realidad dominante borgiana). Petrarca y Góngora pretenden un catálogo universal de imágenes poéticas (cristal por agua, oro por cabello, etc.). Dante es clásico y encuentra sus figuras en el lenguaje a la vez que no se permite palabras injustificadas (pp. 87-88).

Otra. La teoría literaria moderna insiste en haber descubierto la diferencia entre narrador (la personalidad histórica del escritor Dante) y narrante (el personaje Dante en la *Comedia*). Esta diferencia ya la fijó Benedetto Croce a propósito de Shakespeare (el esnobismo actual admite a Borges, pero no a Croce, apela a Greimas y calla a Valéry) y Borges, buen lector de Croce —no deja de ser una de las fortunas borgianas, pues Croce lo conecta con la dialéctica— la recoge aquí como antes. Dante juzga a sus personajes y los salva o los condena, disintiendo frecuentemente del fallo divino. Para eso se mete en la *Comedia* como narrante. Y no le demos más vueltas. Cervantes y Proust insistirán en el juego.

Otra. Es frecuente y casi dominante —¿por qué no: agobiante?— una exégesis dantiana en clave de alegoría, lo cual remite al pensamiento medieval en general, que alegorizaba sobre todo y a un catálogo eventualmente nutrido, pero oscuro, de equivalencias semánticas (los animales que emblematizan pecados y virtudes, por ejemplo). Borges «peina» la lectura alegórica de Dante, al menos, en dos sentidos: primero, privilegiando el significante (una loba puede representar la avaricia, pero es, además, una loba y la palabra *loba*); segundo, señalando que las figuraciones de Dante son básicamente oníricas,

pues el narrante sueña y es arrebatado en un sueño-viaje visionario (un castillo medieval puede encerrar a Homero y a Lucano en clave de sueño o de pesadilla).

Otra. Entre las páginas 110 y 111 hay todo un arte poético que arraiga a Borges en el simbolismo y lo trae a nuestros días. Allí enfrenta el postulado de Stevenson (todo libro es una sarta de palabras) traducido al borgiano «todo libro es las palabras que lo componen», con la superstición corriente de que la literatura es vehículo del pensamiento y entonces Henry James, por ejemplo, nos podría explicar en diez minutos *Otra vuelta de tuerca.* No: la literatura es invención en las palabras y el escritor compone, pero no domina sus sentidos, los produce al escribir y, para colmo, los produce ambiguamente, en «el tiempo del arte, que se parece a la esperanza y el olvido». El hombre real decide entre cordura y locura. Hamlet, que nunca poblará los manicomios, es loco y cuerdo a la vez (¡oh alienistas de Alonso Quijano!).

De lo anterior se cuelga fácilmente el paralelo Dante-Ulises, los dos viajeros. Ulises viaja y narra su viaje. Dante también, pero su viaje es su libro (donde se narra un viaje). Así logra escapar a la mala conciencia que el Dante teólogo articula ante el Dante poeta, pues éste absuelve y condena tomando el lugar de Dios, o sea incurriendo en el pecado de soberbia que llevó a Ulises al infierno (Ulises fue el primer desencantador de la modernidad y a él le debemos la Ilustración).

También en lo ético juega la ambigüedad (posición poética) por encima de la univocidad (posición ético-religiosa). En los tribunales del bien y de la ley alguien ocupa el espacio previamente delimitado por las leyes, digamos, a los asesinos (categoría abstracta y verbal). Pero nadie es total y puramente un asesino, ya que es posible explicar causalmente por qué un hombre asesina y envíar a Raskolnikov a un reformatorio en vez de a Siberia. Esto lo sabe el Dante poeta cuando encara a Francesca da Rimini. Comprende y debe perdonar. Pero comprende y no perdona, ambigua bestia alegórica de teólogo-poeta. Y en esta ambigüedad, la de encontrar a una virtuosa de la pasión en el infierno, prima el Dante ambiguo, o sea el poeta, el esteta, sobre el únivoco jugador de conductas sometidas a la ley de Dios y/o de los hombres de la ciudad.

Finalmente, hay la meditación borgiana que equipara, con reservas, la invención poética y el sueño. Es lástima que una persistente fobia del maestro porteño lo aleje de Freud, siendo que admite con entusiasmo al antecesor de Freud (quiero decir Schopenhauer) y a la peor de sus consecuencias, el profesor Jung, ilustre historiador de

las religiones. Porque toda la *Comedia* se construye, según Borges, como un sueño en que, por fin, Dante se encuentra còn Beatriz, aunque lejos de sí mismo, en lo soñado, en lo escrito, ya que la lejanía es el estilo del deseo. Y esto es psicoanálisis, mal que le pese a Borges, que considera al psicoanálisis una superstición y una jerga (lo es en muchos casos, pero tampoco los malos escritores y los admiradores papanatas deslucen a la buena literatura ni a los buenos escritores como Borges).

Otra, por fin. Nos encontramos, de nuevo, con las meditaciones borgianas acerca del valor semántico del significante, en tanto no sirve al significado como sirvienta de la idea, sino que produce significados. ¿Qué significa *dolcc color d'oriental zaffiro?* ¿El color azul de una piedra llamada zafiro oriental o el color zafiro del cielo oriental? ¿O...? En la ambigüedad creativa de esas posibilidades del lenguaje está su productividad y Borges viene pensándolo y diciéndolo hace años. Lo mismo podría decirse en cuanto a su panteísmo de cuño spinoziano, que Borges opone, en la figura del Simurgh, el pájaro que es todos los pájaros, al Dios personal de romanos y judíos (que es el que nos domina con su autoritarismo patriarcal). Si todos los hombres somos Dios, entonces la Historia lo es, y es necesariamente historia sagrada, como quería Hegel. Que es como dicen que quería Croce y quería Spinoza y quiere, a veces a regañadientes, Jorge Luis Borges.—*B. M.*

LEOPOLDO LUGONES: *Antología poética.* Prólogo y selección de Jorge Luis Borges, Alianza, Madrid, 1982, 152 pp.

Toda la vida creativa de Borges tiene que ver con Lugones, desde la juventud vanguardista que predicaba la metáfora como base de la poética (la palabra metáfora que es, a su vez, una metáfora) y que tomaba a Lugones como introductor de la metáfora en el castellano moderno, hasta la vejez, que es la hora del balance, pasando por disidencias bastante agresivas y reverencias bastante pronunciadas por parte de Borges en textos y dedicatorias reiteradas.

En el examen final de sus contradicciones, Borges rescata en Lugones todo aquello que se le parece por identificación o por oposición, que es una manera de identificación también. Lugones, según Borges, era «autoritario, soberbio y reservado [...] incapaz de la duda o la ironía, era fácilmente fanático. No trataba de convencer; prefería siempre emitir juicios inapelables». En todo esto, Lugones y Borges disienten, pues Borges ha hecho de su obra un ejercicio de

ironía, paradoja, perplejidad y duda. Es más un escritor que un predicador, como lo era Lugones, imbuido de la función magistral —¡ay, frecuentemente profesoral!— de la literatura.

Pero también Lugones es el eventual espejo de Borges. Empezó en 1909 a difundir el modernismo con las «clamorosas novedades» del *Lunario sentimental,* como Borges lo haría en 1923 con *Fervor de Buenos Aires* y el ultraísmo, vanguardia casera. «Siempre concibió el destino como una disciplina [...]. Trajo a la lengua castellana una no usada música que impone grata lentitud a la voz» (Lugones del francés y Verlaine, Borges del inglés) [...]. Fue casi siempre un poeta público, hecho que corresponde a su reserva y a su destino solitario [...]. Poeta lírico, hubiera anhelado ser épico [...]. Fue un hombre sencillo, un hombre de pasiones y convicciones elementales, que forjó y manejó un estilo complejo».

Quizá Borges buscó en Lugones al maestro que le resultaba finalmente inaceptable, así como encontró en Macedonio Fernández el maestro que no buscaba y cuya obra, al revés que la de Lugones, era imperceptible. En Lugones hay la quiebra definitiva de la desgarrada, inconsecuente y difícil mentalidad liberal argentina. El desgarro va desde su juventud anarquista hasta su madurez fascista, opiniones políticas que Borges juzga cambiadizas y superficiales, pero que, en parte, llevaron a Lugones al suicidio, acaso la autopunición del intelectual que veía destrozado el proyecto nacional en que había sido criado y desdeñada por completo su participación en la política por el poder militar al cual apelaba en su suerte de delirio regeneracionista. Este también es un atomizado espejo para Borges.

Como antólogo, Borges nos ahorra las peores muestras del Lugones pompierista y resonante. Prefiere el esforzado cantor de los crepúsculos y las ojeras y, sobre todo, al rescatador de los romances y las formas populares. Lugones fue un poeta amante del lugar común, afectado y laborioso. De vez en cuando, condescendió a no hacer literatura y, por este camino, llegó a dispersos aciertos. Queda como gesto de pretensión conductora y como logro de vate provincial, eco pálido y anacrónico de cierto Hugo, de cierto Lafforgue, de Samain, acaso de Francis Jammes, sin la estupenda redención que hizo de la pacotilla modernista el genio prosódico de Rubén Darío.—*B. M.*

CHARLES VINCENT AUBRUN: *La comedia española (1600-1680).* Traducción de Manuel Ruiz-Angeles, Taurus, Madrid, 1981, 320 pp.

Diez mil comedias y mil autos sacramentales conforman el respetable *corpus* de la dramaturgia española en el siglo XVII. Aubrun, en texto que apareció en francés en 1966 y, por primera vez en castellano, en 1968, lo aborda como una manifestación de la historia española de ese lapso. No como un reflejo de la sociedad de su tiempo, pues no lo es (¿qué literatura lo ha sido?), sino como parte de esa sociedad, de sus paradigmas de conducta, de sus fantasías, de la ideología dominante, de su modo de encarar la convivencia en el espacio privilegiado del teatro.

El método básico que maneja Aubrun es el sociológico, entendiendo por tal el estudio de las capas sociales interesadas en la producción y consumo del teatro, y el texto en tanto realidad social y no receptáculo de imágenes sobre la realidad exterior y referencial. En cambio, desdeña explícitamente otros aportes, como el del psicoanálisis, aunque se apunta a aceptar ciertos problemas psíquicos eternos que permiten pensar en el arquetipismo junguiano, si bien no desarrollado.

El XVII es un siglo de frustración y parálisis, en que hace crisis el proyecto imperial de los Austrias y la sociedad española ve decaer los prestigios movilizadores del siglo anterior. El teatro, que prácticamente no tenía vigencia antes de esta centuria y será objeto de estímulos alternados con persecuciones, da a los españoles de distintas clases —separados en palacios y posadas o conjuntados en los corrales— una ideología «conservadora y conformista que permite achacar a la Divina Providencia y a la condición humana en general la causa de su miseria y del fracaso histórico de su nación» (p. 12).

El repaso de tan farragoso material, el estudio de fuentes y modelos, los laberintos de la biografía, pueden llevarnos al desierto de la erudición que se forma con polvo de archivos. No es el caso de Aubrun, que, informado y sólido, selecciona datos y remite a consultas haciendo de su libro una lectura narrativa y divertida, sobre todo cuando reconstruye la vida teatral española del siglo XVII, la composición de su público, los pormenores materiales de los teatros y las funciones, la extracción de los cómicos, los fastos de la dramaturgia cortesana, la piedad barroca y populista unida a la arbitrariedad poética de los autos sacramentales.

En lo estrictmente técnico, Aubrun se ocupa de la estructura interna de la comedia, de sus géneros, de su procedencia, del metro

usado por los autores, de la organización en la intriga, la temática, los asuntos (distinguiendo asunto y tema en tanto el primero y dominante es abstracto y el segundo es concreto y dramático). En lo sociológico, Aubrun se ocupa del espacio social variopinto que produce los escritores de teatro y el marginal, aunque eventualmente expectable, que les toca a los actores, dentro de una sociedad fuertemente estratificada y sin posibilidades mayores de movilidad y sí amplias capas marginales. Ello hace del teatro la expresión literaria dominante del siglo XVII junto con la novela de pícaros, y no parece un par azaroso.

Hay también semblanzas de los autores principales y secundarios y remisión a la pertinente bibliografía, para quienes pretendan especializar la información. No estamos ante un texto enciclopédico, sino ante un panorama informado y razonado en cuanto a sus fuentes. El libro es útil para el estudiante y el estudioso. Para el primero sirve información y para el segundo criterios. El lector profano puede internarse en él como en una narración evocativa que se permite incursionar en la amenidad de la historia como cuento de la Historia.—*B. M.*

JUAN JOSE SAER: *El limonero real.* Prólogo de Mirta Stern, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1981, 227 pp.

En su serie Capítulo, que pone al alcance de cualquier adquirente un panorama bastante completo de la literatura argentina moderna, aparte de los clásicos ineludibles, se reedita esta novela de Saer, aparecida en 1974. El autor, santafesino de origen (1937) y residente en Francia desde 1968, incursionó en el cuento y la poesía, mereciendo representar la novelística de los setenta en esta colección que soslaya, sin embargo, títulos como *El apartado,* de Rodolfo Rabanal; *La boca de la ballena,* de Héctor Lastra; *Las tumbas,* de Enrique Medina; *La ciudad de los sueños,* de Juan José Hernández, y *Polvo y espanto,* de Abelardo Arias.

Saer parte de actitudes realistas, como el primado de la observación y el constante flujo mimético de objetos y detalles que dan cuenta de una jornada de fin de año en un medio semirrural de la provincia de Santa Fe, con la presencia constante del río cercano.

El autor va luego hacia el ensayo de otros procedimientos, llevando el relato hacia la exhaustiva morosidad hiperrealista, pasando por el cultivo de tiempos muertos sistemáticos a la Faulkner y por algún vestigio de jitanjáfora joyceana. El resultado es un texto donde

prima lo procesal sobre la invención y que redunda en una actitud epigónica respecto a los modelos narrativos en boga, notoriamente el objetivismo y la llamada «escuela de la mirada» (¿es que el lenguaje mira algo?).

En su prólogo, Stern hace mérito de consideraciones similares a las anteriores, además de explicar cómo el texto —al igual que todos los textos del mundo— es la explicitación de los procedimientos conforme a los cuales se da.

En relación con la narrativa de su tiempo (Saer empieza a publicar precozmente, a mediados de los cincuenta) es interesante confrontar la actitud con el método, resultando que el punto de partida genéricamente realista de aquellos años (poniendo el acento en lo sociopolítico, que poco interesa a Saer) deriva hacia el objetivismo de Antonio di Benedetto y hacia este neorrealismo de escuela que ejemplifica Saer.—*B. M.*

BERNARDO KORDON: *Relatos porteños*, Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1982, 409 pp.

La reciente aparición, en Argentina, de varias antologías y colecciones de relatos de Bernardo Kordon (Buenos Aires, 1915) acredita que, finalmente, el público se entera de quién es uno de sus más altos narradores. En España, no obstante, todavía se le desconoce, en tanto otros nombres de su generación han sido favorecidos por la política o el azar editorial (Cortázar, Bioy Casares, Sábato, Roger Pla).

Desde *La vuelta de Rocha* (1936) hasta *Adiós, pampa mía* (1979) hay perspectiva bastante como para admitir la obra kordoniana y observar, al menos, su indiferencia ante las modas y su coherencia interna, que permiten acreditarlo como un clásico.

Kordon es un realista en el sentido más sutil de la palabra, pues su mundo es el de unos seres que son lo que son a partir de lo que está fuera de ellos, o sea de lo que es, para ellos, real. Esta realidad no es la «que está ahí afuera» del escritor y que éste refleja por medio de un lenguaje pasivo y sumiso, de un oído atento y servil, de un juego de espejos convenientemente orientado. Esta realidad es el mundo de relaciones sociales que se impone al sujeto, sus sueños y pesadillas, las palabras de los otros, las palabras de ese otro privilegiado que es el escritor y sin cuyo lenguaje no existirían. Pero ese mundo, esas relaciones, esas palabras también se

imponen al narrador como una necesidad, de la cual es el demiurgo, el exorcista, el componedor, a veces el mero vehículo.

La literatura de Kordon es social y no porque él delibere que debe escribir un tratado narrativo sobre la lucha de clases, sino porque ciertas constantes de las mentalidades argentinas de estos años son registradas, con astucia y modestia, en sus fábulas.

Tan imperiosa es la escritura que Kordon confiesa: «Creo que el sueño y no la palabra es el origen de la literatura». El sueño, donde la posibilidad de moverse y de intervenir voluntariamente ante las imágenes es casi nula. Y si de arte poética se trata, vaya esta confesión: «El cuento obliga a quitar palabras en vez de acumularlas, como suele suceder con las novelas y otras redundancias». Kordon compara al cuentista con el poeta, en tanto en ambos lo definitivo es la economía textual, la valeryana precisión que impide quitar ni agregar nada a lo escrito.

Todo esto carecería de importancia si Kordon no cumpliera con su programa, aunque, en rigor, se trata del fenómeno inverso: el programa de Kordon es su obra y la breve formulación teórica deviene de la experiencia cumplida.

Esta selección muestra los distintos perfiles kordonianos. Incluye el inevitable *Expedición al Oeste*, que es uno de los mejores cuentos argentinos, si en el nivel óptimo alineamos *El matadero*, de Echeverría; *El Evangelio según San Marcos*, de Borges; *El perseguidor*, de Cortázar; *Irlandeses detrás de un gato*, de Walsh; *Regreso*, de Tizón; *Las hienas*, de Enrique Medina; *El sucesor*, de Juan José Hernández; *En memoria de Paulina*, de Bioy Casares, y *El salón dorado*, de Mujica Láinez, junto a los que el lector quiera añadir.

Domingo en el río no desluce ante el mejor Pavese. La realidad de ciertas pesadillas incorpora *La última huelga de basureros*, *Los gemelos* e *Infancia*. El folklore kordoniano del mundo lumpen, el paisaje de las casas de pensión baratas, las estaciones de ferrocarril y los puentes que sirven de habitáculo a los vagabundos, brilla en *Adiós, pampa mía; El cazador de viudas, Agente W3, Tripulante de Buenos Aires* y *El hastío*.

Hay una Argentina kordoniana, de fluctuante clase media, cuya intimidad angustiosa se ve en *Rosas y bombones para el amor* y *La desconocida*, clase media que se vincula con el mundo marginal por lo oscuro de sus orígenes y su destino, su frontera móvil con el lumpen que es su tentación, su fobia, su peligro y su opositor dialéctico. Clase media que declama las grandezas de la clase alta y vive sumergida en la picaresca, que habita sus grandes ciudades como selvas donde la vida es la cacería de ínfimos espacios, que recuerda haber pataleado

en el fango y que, cuando le toca transgredir, lo hace con la mezquindad y la vergüenza del pequeño burgués que fue o será. El ladronzuelo quiere llegar a comerciante, la puta a señora, el espía a gobernante, el estafador a filántropo y en cada comerciante, señora, gobernante o filántropo hay un proyecto de ladronzuelo, puta, espía o estafador.

El encanto de la narrativa kordoniana viene de dos fuentes principales: la primera es tradicional, aunque nunca ingenua, y es la tensión que nace de todo relato oral, el que cuenta la madre a los niños o el conversador de las tabernas, los viajes en tren o los cafés; la segunda es literaria, y consiste en una astuta y afinada técnica de supresión: supresión de datos observados, de modo que lo visto sirva al texto y no que el texto sea su atolondrado reflejo; supresión de palabras en el diálogo, cuya parquedad incisiva recuerda a Baroja y al mejor Hemingway.

Kordon ha rehuido las instituciones y éstas le han contestado, rehuyéndolo. Pero habría que hacer con su obra algo institucional y lo primero de ello sería publicar, en edición crítica, con, al menos, una exhaustiva cronología, su obra completa de cuentista, tal vez la más sólida de la literatura argentina en este medio siglo.—*B. M.*

BEATRIZ GUIDO: *La caída.* Prólogo de Renata Rocco-Cuzzi e Isabel Stratta, Centro Editor, Buenos Aires, 1981, 129 pp.

En 1955 había en Buenos Aires una ciudad cultural de la esperanza, fundada por las promesas neoliberales del golpe de Estado que había derrocado a Perón. Los liberales argentinos consideraban el peronismo como una pesadilla y la pesadilla como un fenómeno inexplicable, tal como los fisiólogos del siglo XIX. La respuesta cultural de la sociedad argentina fue más anecdótica que real y todos hacían abstracción de que la restauración de las libertades públicas venía por obra del Ejército.

Hoy son folklore y nostalgia un tanto *camp* los pormenores de aquellos años: la universidad de José Luis Romero y Risieri Frondizi tal vez sea lo único sólido del posperonismo, iluminado de desarrollismo y entenebrecido de involución militarista en marzo de 1962. El resto del panorama queda librado a los vaivenes de cada memoria individual: Astor Piazzolla y el octeto Buenos Aires, los cuadros de Alfredo Hlito, los filmes de Leopoldo Torre Nilsson (¿cuál de ellos soportaría hoy una visión sostenida?), los versos de una adolescente llamada Alejandra Pizarnik, la música de Juan Carlos Paz, los conciertos del mono Villegas, el IAM de Marcelo Lavalle, por el cual nos enterábamos de

que existían Tennesse Williams, Sartre, Camus y Ugo Betti. Estaban también las novelas de Beatriz Guido, a partir de *La casa del ángel* en 1954, escaso ejemplo de *best-seller* en medio de un público que rehuía a los autores argentinos en general.

En *La caída* está todo el folklore de la Guido: la adolescente que tiene una imagen paterna inaceptable y a la que, por lo mismo, atraen los hombres maduros; las familias venidas a menos que no saben vivir sino de recuerdos desportillados como sus casas y sus vajillas; los mucamos fieles que siguen a los señores en las duras y las maduras, con tal de ser tratados con favoritismo; los niños terribles que están mejor en los cuentos de Silvina Ocampo; la frigidez sexual de las adolescentes que ven el desfloramiento como una violación y prefieren regresar al jardín austero de la infancia; fantasmas caseros y supersticiones litúrgicas que no llegan a inquietudes religiosas.

En clave de disparate, la historia de *La caída* sería eficaz como una fábula afiebrada de la citada Ocampo o de Mujica Láinez. El empecinamiento realista la desluce, pues plantea problemas de verosimilitud lógica. ¿Cómo dejan las tías beatas a la niña sola en la gran ciudad? ¿Qué inquietudes filosóficas tiene la estudiante de filosofía? ¿Cómo renuncia fácilmente a las comodidades de una infancia regalona en una pensión familiar insana y alocada? ¿Esa madre enfermiza por qué no recibe visitas, ni siquiera la del médico? ¿Ese tío de los niños perversos, por qué no vive con ellos si es que le preocupan como si fueran hijos? ¿Cómo defiende sus cosas abandonadas en el destartalado departamento, si está tan apegado a ellas? ¿Qué ideas políticas tiene el militante político, que no las sabemos?

Sidney Bechet tocaba *Petite fleur* en París. Nasser inventaba el Tercer Mundo. No existía Fidel Castro. Eramos adolescentes y teníamos escasos pruritos de verosimilitud.—*BLAS MATAMORO (San Vicente Ferrer, 34, 4.° izquierda, MADRID 10).*



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avenida de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00 (267)
Ciudad Universitaria
MADRID-3

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	$ USA
Un año	2.400	30
Dos años	4.750	60
Ejemplar suelto	200	2,50
Ejemplar doble	400	5
Ejemplar triple	600	7,50

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....,
con residencia en ....,
calle de ...., núm. ....,
se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ...., a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 198......
El suscriptor.

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....
....

(1) Táchese lo que no convenga.

Homenaje a MANUEL y ANTONIO MACHADO

En conmemoración del primer centenario del nacimiento de Antonio Machado, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS ha editado recientemente un volumen monográfico sobre la vida y obra de este poeta sevillano y de su hermano Manuel. Con una extensión superior al millar de páginas, distribuidas en dos tomos, el sumario de este volumen, que abarca cuatro números normales (304-307), incluye las siguientes firmas:

Angel Manuel AGUIRRE, Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Aurora de ALBORNOZ, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, Charles V. AUBRUN, Armand. F. BAKER, Carlos BARBACHANO, Ramón BARCE, Carlos BECEIRO, C. G. BELLVER, José María BERMEJO, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Francisco CARENAS, Heliodoro CARPINTERO, Antonio CARREÑO, Paulo de CARVALHO-NETO, Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Juan José CUADROS, Luis Alberto de CUENCA, Ernestina de CHAMPOURCIN, Nigel DENNIS, José María DIEZ BORQUE, María EMBEITA, Carlos FEAL DEIBE, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Rafael FERRERES, Félix Gabriel FLORES, Joaquín GALAN, Luis GARCIA-ABRINES, Luciano GARCIA LORENZO, Ramón de GARCIASOL, Ildefonso Manuel GIL, Miguel L. GIL, Angel GONZALEZ, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Agnes GULLON, Ricardo GULLON, Javier HERRERO, José Olivio JIMENEZ, Pedro LAIN ENTRALGO, Rafael LAPESA, Arnoldo LIBERMAN, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Angel MARTINEZ BLASCO, Antonio MARTINEZ MENCHEN, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, Robert MARRAST, Emilio MIRO, José MONLEON, Manuel MUÑOZ CORTES, José ORTEGA, José Luis ORTIZ NUEVO, Manuel PACHECO, Luis de PAOLA, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Víctor POZANCO, José QUINTANA, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, Rosario REXACH, Alfredo RODRIGUEZ, Marta RODRIGUEZ, Héctor ROJAS HERAZO, Luis ROSALES, Miguel de SANTIAGO, Ricardo SENABRE, Luis SUÑEN, Eduardo TIJERAS, Manuel TUÑON DE LARA, Julia UCEDA, Jorge URRUTIA, José Luis VARELA, Manuel VILANOVA y Luis Felipe VIVANCO

Los dos tomos, al precio total de 600 pesetas, pueden solicitarse a la Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS:

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Tel. 244 06 00
Ciudad Universitaria
MADRID - 3

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A DAMASO ALONSO

NUMEROS 280-282 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1973)

COLABORAN

Ignacio AGUILERA, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ALVAR, Manuel ALVAR EZQUERRA, Elsie ALVARADO, Elena ANDRES, José Juan ARROM, Eugenio ASENSIO, Manuel BATAILLON, José María BERMEJO, G. M. BERTINI, José Manuel BLECUA, Carlos BOUSOÑO, Antonio L. BOUZA, José Manuel CABALLERO BONALD, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Gabriel CELAYA, Carlos CLAVERIA, Marcelo CODDOU, Pablo CORBALAN, Victoriano CREMER, Raúl CHAVARRI, Andrew P. DEBICKI, Daniel DEVOTO, Patrick H. DUST, Rafael FERRERES, Miguel J. FLYS, Ralph DI FANCO, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Valentín GARCIA YEBRA, Charlynne GEZZE, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Hans Ulrich GUMBRECHT, Matyas HORANYI, Hans JANNER, Luis JIMENEZ MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, José Antonio MARAVALL, Oswaldo MAYA CORTES, Enrique MORENO BAEZ, José MORENO VILLA, Manuel MUÑOZ CORTES, Ramón PEDROS, J. L. PENSADO, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Fernando QUIÑONES, Jorge RAMOS SUAREZ, Stephen RECKERT, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Luis ROSALES, Fanny RUBIO, Francisco SANCHEZ CASTAÑER, Miguel de SANTIAGO, Leif SLETSJOE, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Manuel VILANOVA, José María VIÑA LISTE, Luis Felipe VIVANCO, Francisco YNDURAIN y Alonso ZAMORA VICENTE

730 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A JUAN CARLOS ONETTI

NUMEROS 292-294 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1974)

COLABORAN

Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Leticia ARBETETA, Armand F. BAKER, José María BERMEJO, Antonio L. BOUZA, Alvaro, Fernando y Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Jaime CONCHA, José Luis COY, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Josep CHRZANOWSKI, Angela DELLEPIANE, Luis A. DIEZ, María EMBEITA, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, José Antonio GABRIEL Y GALAN, Joaquín GALAN, Juan GARCIA HORTELANO, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Carlos J. KAISER, Josefina LUDMER, Juan Luis LLACER, Eugenio MATUS ROMO, Eduardo MILAN, Darie NOVACEANU, Carlos Esteban ONETTI, José OREGGIONI, José ORTEGA, Christian de PAEPE, José Emilio PACHECO, Xavier PALAU, Luis PANCORBO, Hugo Emilio PEDEMONTE, Ramón PEDROS, Manuel A. PENELLA, Rosa María PEREDA, Dolores PLAZA, Galvarino PLAZA, Santiago PRIETO, Juan QUINTANA, Fernando QUIÑONES, Héctor ROJAS HERAZO, Guillermo RODRIGUEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Doris ROLFE, Luis ROSALES, Jorge RUFFINELLI, Gabriel SAAD, Mirna SOLOTEREWSKI, Rafael SOTO, Eduardo TIJERAS, Luis VARGAS SAAVEDRA, Hugo J. VERANI, José VILA SELMA, Manuel VILANOVA, Saúl YURKIEVICH y Celia de ZAPATA

750 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A OCTAVIO PAZ

NUMEROS 343-345 (ENERO-MARZO DE 1979)

COLABORAN

Jaime ALAZRAKI, Laureano ALBAN, Jorge ALBISTUR, Manuel ANDUJAR, Octavio ARMAND, Pablo DEL BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, José María BERNALDEZ, Alberto BLASI, Rodolfo BORELLO, Alicia BORINSKY, Felipe BOSO, Alice BOUST, Antonio L. BOUZA, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Antonio CARREÑO, Xoan Manuel CASADO, Francisco CASTAÑO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Edmond CROS, Alonso CUETO, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, Luys A. DIEZ, David ESCOBAR GALINDO, Ariel FERRARO, Joseph A. FEUSTLE, Félix Gabriel FLORES, Javier GARCIA SANCHEZ, Carlos GARCIA OSUNA, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, José María HERNANDEZ ARCE, Graciela ISNARDI, Zdenek KOURIM, Juan LISCANO, Leopoldo DE LUIS, Sabas MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Julio MIRANDA, Myriam NAJT, Eva Margarita NIETO, José ORTEGA, José Emilio PACHECO, Justo Jorge PADRON, Alejandro PATERNAIN, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Vasko POPA, Juan Antonio PRENZ, Fernando QUIÑONES, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Gonzalo ROJAS, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Miguel SANCHEZ-OSTIZ, Gustavo V. SEGADE, Myrna SOLOTOREVSKY, Luis SUÑEN, John TAE MING, Augusto TAMAYO VARGAS, Pedro TEDDE DE LORCA, Eduardo TIJERAS, Fernando DE TORO, Albert TUGUES, Jorge H. VALDIVIESO, Hugo J. VERANI, Manuel VILANOVA, Arturo DEL VILLAR y Luis Antonio DE VILLENA

792 pp., 600 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A JULIO CORTAZAR

NUMEROS 364-366 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1980)

Con inéditos de Julio CORTAZAR y colaboraciones de: Francisca AGUIRRE, Leticia ARBETETA MIRA, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, Rodolfo BORELLO, Hortensia CAMPANELLA, Sara CASTRO KLAREN, Mari Carmen de CELIS, Manuel CIFO GONZALEZ, Ignacio COBETA, Leonor CONCEVOY CORTES, Rafael CONTE, Rafael de COZAR, Luis Alberto de CUENCA, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, María Z. EMBEITA, Enrique ESTRAZULAS, Francisco FEITO, Ariel FERRARO, Alejandro GANDARA SANCHO, Hugo GAITTO, Ana María GAZZOLO, Cristina GONZALEZ, Samuel GORDON, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, María Amparo IBAÑEZ MOLTO, John INCLEDON, Arnoldo LIBERMAN, Julio LOPEZ, Jose Agustín MAHIEU, Sabas MARTIN, Juan Antonio MASOLIVER RODENAS, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Carmen de MORA VALCARCEL, Enriqueta MORILLAS, Miriam NAJT, Juan Carlos ONETTI, José ORTEGA, Mauricio OSTRIA GONZALEZ, Mario Argentino PAOLETTI, Alejandro PATERNAIN, Cristina PERI ROSSI, Antonio PLANELLS, Víctor POZANCO, Omar PREGO, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Eduardo ROMANO, Jorge RUFFINELLI, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Jesús SANCHEZ LOBATO, Alvaro SALVADOR, José Alberto SANTIAGO, Francisco Javier SATUE, Pedro TEDDE DE LORCA, Jean THIERCELIN, Antonio URRUTIA, Angel Manuel VAZQUEZ BIGI, Hernán VIDAL, Saúl YURKIEVICH.

741 pp., 750 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

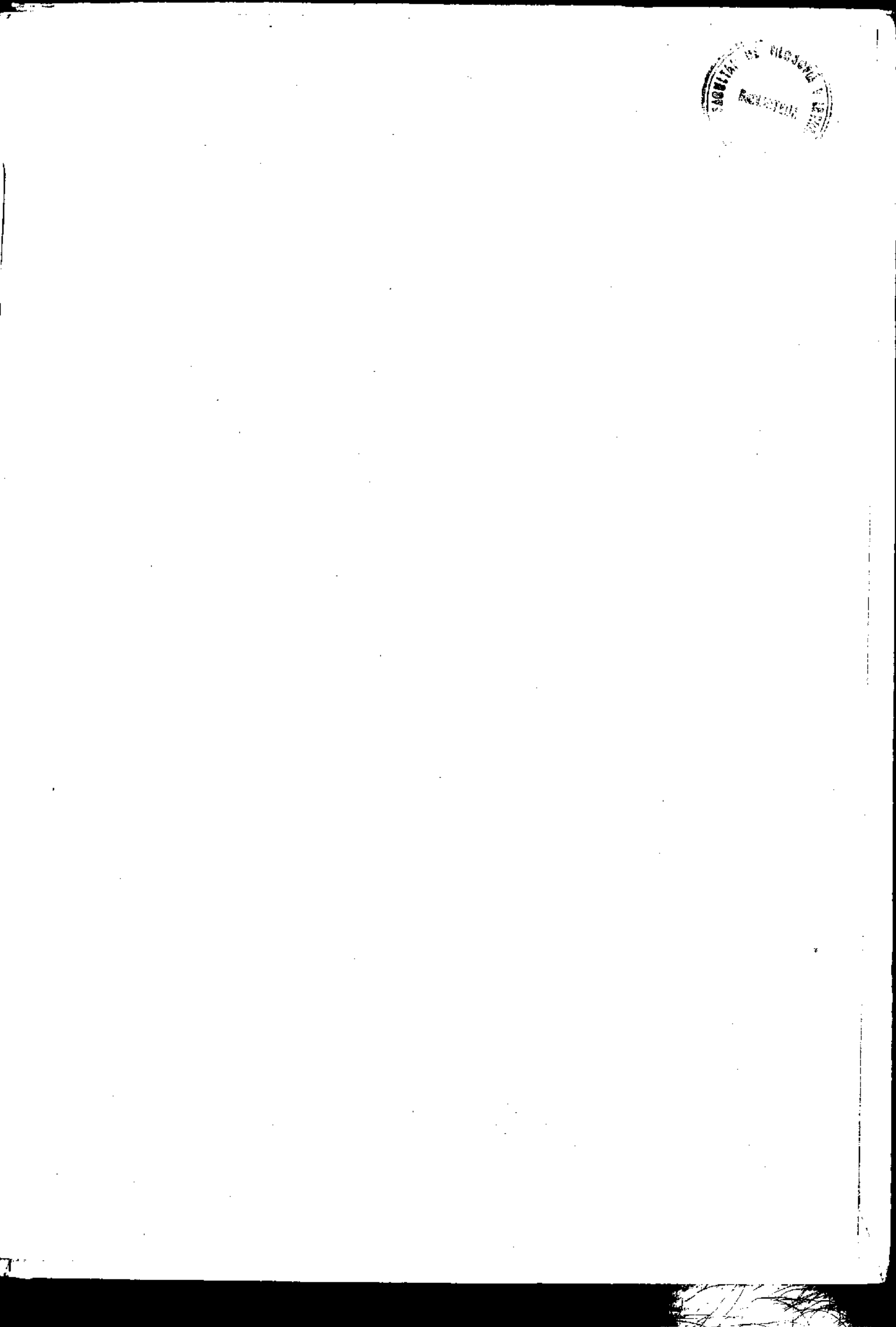
HOMENAJE A JUAN RAMON JIMENEZ

NUMEROS 376-378 (OCTUBRE-DICIEMBRE 1981)

COLABORAN

Francisco ABAD, Santos ALONSO, Aurora DE ALBORNOZ, Manuel ALVAR, Armando ALVAREZ BRAVO, Alejandro AMUSCO, Manuel ANDUJAR, Rafael ARJONA, Isabel DE ARMAS, Gilbert AZAM, Alberto BAEZA, Gastón BAQUERO, Pablo DEL BARCO, Federico BERMUDEZ CAÑETE, José María BERMEJO, Mario BOERO, Carmen BRAVO-VILLASANTE, Francisco BRINES, Alfonso CANALES, Dionisio CAÑAS, Luisa CAPECCHI, R. A. CARDWELL, Antonio CABREÑO, Francisco CEBALLOS, Eugenio CHICANO, Manuel CIFO GONZALEZ, Mervin COKE-ENGUIDANOS, Carmen CONDE, Gustavo CORREA, Carlos José COSTAS, Claude COUFFON, Victoriano CREMER, Luis Alberto DE CUENCA, Juan José CUADROS, Raúl CHAVARRI, Antonio DOMINGUEZ REY, Arnaldo EDERLE, Joaquín FERNANDEZ, Ariel FERRARO, Antonio GAMONEDA, Carlos GARCIA OSUNA, J. M. GARCIA REY, Antonio GARCIA VELASCO, Ramón DE GARCIASOL, Ana María GAZZOLO, Ildefonso Manuel GIL, Menene GRAS BALAGUER, Jacinto Luis GUEREÑA, Josefa GUERRERO HORTIGON, Jorge GUILLEN, Francisco GUTIERREZ CARBAJO, Hugo GUTIERREZ VEGA, Amalia INIESTA, Manuel JURADO LOPEZ, Juan LECHNER, Abelardo LINARES, Leopoldo DE LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, Sabas MARTIN, Manuel MARTIN RAMIREZ, Diego MARTINEZ TORRON, Juan Antonio MASOLIVER RODENAS, Blas MATAMORO, Felipe MELLIZO, Yong-Tae MIN, Enrique MOLINA CAMPOS, José Antonio MUÑOZ ROJAS, Carlos MURCIANO, Myriam NAJT, Consuelo NARANJO, Karen A. ORAM, José ORTEGA, Justo Jorge PADRON, Xavier PALAU, Graciela PALAU DE NEMES, María del Carmen PALLARES, Mario PAOLETTI, Juan PAREDES NUÑEZ, Alejandro PATERNAIN, Hugo Emilio PEDEMONTE, Pedro J. DE LA PEÑA, Cándido PEREZ GALLEGO, Galvarino PLAZA, Víctor POZANCO, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, Fernando QUIÑONES, Victoria REYZABAL, Antonio RODRIGUEZ JIMENEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Mariano ROLDAN, Manuel RUANO, Fanny RUBIO, Enrique RUIZ FORNELLS, Carlos RUIZ SILVA, María A. SALGADO, Antonio SANCHEZ BARBUDO, Antonio SANCHEZ ROMERALO, Javier SATUE, Emilio SERRANO Y SANZ, Robert Louis SEEHAN, Janusz STRASBURGER, Eduardo TIJERAS, Albert TUGUES, Jesús Hilario TUNDIDOR, Manuel URBANO, Jorge URRUTIA, Gabriel María VERD, Luis Antonio DE VILLENA, John WILCOX y Concha ZARDOYA

988 pp., 1.000 ptas.



PROXIMAMENTE

JOSE ANTONIO MARAVALL: *La diversificación de modelos del Renacimiento: Renacimiento francés y Renacimiento español.*

FRANCISCO MARQUEZ VILLANUEVA: *La criptohistoria morisca (los otros conversos).*

CARLOS HUNEEUS y DIETER NOHLEN: *Sistemas políticos en América Latina.*

JOAQUIN CASALDUERO: *La crítica literaria y socio-económica galdosiana.*

JOSE BATLLO: *A duras penas.*

MARIA EUGENIA SALAVERRI: *Hazlo por mí.*

FEDERICO BERMUDEZ-CAÑETE: *Soledad y naturaleza en la obra literaria de Rousseau.*

★

PRECIO DEL NUMERO 389:

DOSCIENTAS PESETAS


EDICIONES
MUNDO
HISPANICO